



Universidad de Chile
Facultad de Humanidades
Escuela de Postgrado

DIMENSIÓN DRAMÁTICA Y DIMENSIÓN RELIGIOSA DEL CORO
EN *BACANTES* DE EURÍPIDES

Tesis presentada para alcanzar el grado de Magíster en Literatura

Trinidad Barriga Cruzat

Profesor guía: Brenda López Saiz

Santiago de Chile
2020

Tabla de contenido

1. INTRODUCCIÓN	1
2. EL CORO COMO FIGURA DRAMÁTICA EN <i>BACANTES</i>	9
2.1 Configuración del personaje	17
2.2 Participación en el desarrollo del conflicto.....	43
3. EL CORO Y LA DIMENSIÓN RELIGIOSA DE <i>BACANTES</i>	61
3.1 Culto público.....	71
3.2 Himno	96
3.3 Culto místico.....	105
3.4 Menadismo.....	112
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	120

RESUMEN

Los críticos han considerado que *Bacantes* de Eurípides es una obra que tiene varias particularidades respecto a forma y contenido, pero no han considerado el rol del coro. El objetivo de esta tesis es entregar una visión integrada de la importancia de la figura del coro para contribuir a la comprensión de las particularidades de la obra. Para esto se analizará la figura del coro bajo una perspectiva dramática y ritual.

1. INTRODUCCIÓN

Bacantes es una tragedia que fue escrita por Eurípides después de haber abandonado Atenas para irse a la corte del rey Arquelao de Macedonia. Fue encontrada luego de su muerte¹ junto a *Ifigenia en Aúlida* y *Alcmeón en Corinto*, junto a las cuales fue representada por su hijo en las Grandes Dionisiácas al año siguiente (405 a.C.), ganando el primer lugar.

Esta tragedia ha sido objeto de estudios debido a varias particularidades, las cuales además la diferencian de a las tragedias anteriores del autor. Es una obra tardía que resulta particular puesto que es la única tragedia que conservamos cuya acción principal gira en torno a la instauración del culto dionisiaco en una ciudad y en donde el mismo Dioniso es el protagonista².

La aparición de dioses en las tragedias de Eurípides no era infrecuente, pero

¹ Eurípides muere aproximadamente en el 407-6 a.C.

² Aunque es la única de esta temática conservada, se tiene conocimiento de que Esquilo escribió dos trilogías sobre la resistencia al culto dionisiaco, una en Tebas (*Sémele*, las *Cardadoras de lana* y *Penteo*, junto al drama satírico las *Nodrizas de Dioniso*) y otra en Tracia (*Edonos*, *Basárides*, *Jóvenes muchachos* y el drama satírico *Licurgo*). Otros autores escribieron también sobre esta leyenda dionisiaca. Cfr. la introducción de *Bacchae* en la edición de Dodds (xxviii-xxxiii).

solían recitar el prólogo³ o hacer una breve aparición al final⁴, no permanecer durante toda la obra y menos aún ser los protagonistas de ella. El hecho de que sea precisamente Dioniso y no otro dios quien protagonice la obra resalta aún más la particularidad de ésta puesto que, como dios del teatro, es la divinidad en torno a la cual se celebra el festival en donde se inscribe la tragedia. Se ha destacado esta obra no sólo en cuanto a su contenido, sino también en cuanto a su estilo y estructura. Muchos, como Dodds, han señalado que el estilo recuerda más bien al de Esquilo, más formal y arcaico, que al del propio Eurípides, especialmente en comparación a su última producción (1959, xxxvii). Además, en *Bacantes*, existe una sucesión regular en torno a los episodios y odas corales a diferencia de, por ejemplo, *Helena*, donde entre la *párodos* y el primer *estásimo* hay más de seiscientos versos de distancia, para luego separarse del segundo *estásimo* con poco más de cien versos.

La obra también cuenta con un protagonista definido, Dioniso, a diferencia de otras de sus últimas tragedias, como por ejemplo *Fenicias*, donde es difícil distinguir quién entre toda la familia de Edipo es el

³ *Alcestris* (Apolo), *Hipólito* (Afrodita), *Ion* (Hermes), *Troyanas* (Poseidón y Atenea) y *Bacantes* (Dioniso).

⁴ *Hipólito* (Ártemis), *Andrómaca* (Tetis), *Suplicantes* (Atenea), *Ion* (Atenea), *Electra* (Dióscuros), *Ifigenia entre los Tauros* (Atenea), *Helena* (Dióscuros), *Orestes* (Apolo), *Bacantes* (Dioniso), *Reso* (Musa).

protagonista de la acción. Asimismo, la acción se presenta de manera lineal, ligada a la instauración del culto dionisiaco en Tebas, diferenciándose de obras anteriores, que habían tendido a presentar varias acciones que, sin ser necesariamente episódicas, no configuraban una única línea de acción. Si se piensa en *Orestes*, puede observarse lo que Mastronarde llama una “estructura abierta” (85), pues no hay una linealidad consistente en el desarrollo de la acción dramática, sino que tres momentos claramente marcados⁵. *Bacantes*, por el contrario, cuenta con una acción unitaria de principio a fin.

Dioniso llega a Tebas, desde Asia y disfrazado de mortal, con la intención de instaurar su culto en Grecia. Ha elegido a esta ciudad en primer lugar porque es el lugar de nacimiento de su madre. Enloquece a las mujeres tebanas porque la familia de su madre se negó a creer en la unión de ella con Zeus y que Dioniso era, por lo tanto, un dios. Desde el comienzo, el dios anuncia que ha castigado a las mujeres y que castigará también a Penteo, rey de Tebas, por apartarlo de los sacrificios a los dioses. El dios convoca a su coro de bacantes y se marcha al monte con las mujeres

⁵ La primera parte es el intento de salvarse de la sentencia que condena a Orestes y a Electra (1-724); la segunda muestra la súplica de Orestes a la Asamblea y el urdimiento del plan (725-1097); la tercera parte convierte la obra en una tragedia de venganza, con el secuestro de Hermíone y el intento de asesinato de Helena (1098-1690). (Mastronarde 83-4).

enloquecidas. Cuando el coro entra, invita a la ciudad a unirse al cortejo; a lo que sólo responden Tiresias y Cadmo, vestidos con el hábito dionisiaco. Alaban al dios y luego discuten con Penteo por negarse a aceptarlo. Un guardia trae a Dioniso, disfrazado de sacerdote de su propio culto, para enfrentarse a Penteo. Dioniso trata de convencer al rey de que acepte al dios, pero Penteo se niega, encierra a Dioniso y amenaza a las bacantes. El coro canta asustado y llama a Dioniso, quien invoca al Terremoto y a las llamas sobre el palacio de Penteo. Sale Dioniso, libre, y Penteo asustado y furioso porque el extranjero se ha escapado de su prisión. Un mensajero narra las maravillas y milagros que ha visto hacer a las mujeres en el monte y le pide a Penteo que acepte el culto. El rey vuelve a negarse y Dioniso hace un último intento de convencerlo, para luego cambiar por completo de actitud, tentando a Penteo para ir a ver a las ménades. El dios, como parte de su castigo, lo hace llevar el hábito de ménade. Cuando van al monte, el coro canta eufórico por lo que se avecina. Luego de éste, llega un segundo mensajero, quien narra la muerte de Penteo: Dioniso lo sube a un árbol para que pueda ver a las mujeres, luego las alerta sobre el intruso y ellas, enloquecidas, lo atacan y, precedidas por Ágave, la madre de Penteo, lo despedazan por completo. El coro canta triunfante y recibe también a

Ágave, quien llega con la cabeza de su hijo a quien cree un animal. Cuando Ágave recupera la cordura, se lamenta por su hijo. Finalizado este lamento, aparece Dioniso, ya como dios, quien entrega una profecía sobre la casa de Cadmo⁶. La tragedia concluye con Ágave y Cadmo saliendo de la ciudad luego de la sentencia que ha dictado el dios.

Además de estas particularidades respecto a la forma y el contenido de *Bacantes*, existe otra respecto al coro de esta obra. Muchos críticos desde Aristóteles en adelante (aunque no de los más actuales⁷) han considerado las odas corales de las tragedias de Eurípides de su último período como *embólima*⁸, concepto que es tomado a partir de la *Poética* de Aristóteles:

En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas (ἐμβόλιμα), y fue Agatón el que inició esta práctica. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra? (*Poética*, 1456a25-32)

⁶ Los pasajes del lamento de Ágave y la profecía de Dioniso sólo se conservan en estado fragmentario.

⁷ Cfr. Mastronarde 88: “Under the influence of a different remark by Aristotle and some comments in the scholia, Euripides’ choral technique has usually been viewed as one aspect of decline from the ‘true’ tragedy of Sophocles, and indeed as preparing the way for the *embolimon* by admitting a distinct looseness of connection and relevance in the content of his choral songs”.

⁸ Hoy en día, estas odas están siendo revisadas por la crítica, la cual plantea que estas odas sí poseen una conexión con la acción, aunque no explícita, tal como señala Parry: “Curiously, in fact, since they are generally thought to be more irrelevant than those of Aeschylus and Sophocles, Euripides’ odes are particularly dependent on dramatic theme and context for their full lyric effect, though many of them have their own self-contained lyric virtues” (62).

A pesar de que las odas de algunas obras del autor hayan sido consideradas como *embólina*, respecto a las de *Bacantes* los autores han considerado que no se las puede considerar como tal. No sólo por la regularidad en la sucesión entre odas y episodios, y por la estructura estable dentro de las mismas odas, sino que también porque su presencia es mayor en comparación a sus últimas tragedias.

Estas particularidades de *Bacantes*, especialmente el protagonismo de Dioniso, han llamado la atención de diversos críticos que han abordado la obra desde diversas perspectivas. Estas perspectivas abordan el texto principalmente desde tres puntos de vista. El primero es el ritual, en el que se toma la obra como fuente de información de la que es posible recoger elementos del culto dionisiaco y del propio dios, y a la vez se la interpreta a la luz de su relación con dicho culto, en una tradición donde lo dionisiaco, desde Nietzsche en adelante, resulta sumamente atractivo para el análisis. En esta perspectiva, destacan principalmente Seaford y Dodds como autores que toman en cuenta la relación entre elementos del mito dionisiaco presentado en la obra y los ritos del dios. El segundo es el dramático, en el que se considera cómo se desarrolla la acción, cómo se configuran los

personajes y los espacios dramáticos, entre otros⁹. El último, una perspectiva más reciente, es el metadramático. . Al ser el dios del teatro el protagonista, autores como Foley y Segal proponen que hay muchos elementos que permiten abordar la obra desde esa perspectiva.

A la luz de estas diversas perspectivas críticas, he podido observar que el coro es mayoritariamente abordado de manera parcial. Si bien todos los autores reconocen que el coro forma parte de las particularidades de la obra, la mayoría de ellos no lo considera para su análisis o lo mantiene en la periferia de su interpretación, prefiriendo centrarse en la figura de Dioniso o Penteo. Sin embargo, creo que el coro tiene la misma importancia a la hora de considerar la comprensión de la obra en su totalidad. Por lo mismo, mi objeto de estudio consistirá en la figura del coro en *Bacantes*. Analizaré esta figura debido a su particularidad en esta obra y porque, a pesar de que esta particularidad ha sido mencionada por los críticos, la mayoría de ellos no la toma en cuenta para su análisis, ya sea ritual, dramático o metadramático. Propongo que el coro debe ser considerado en un análisis integral de la obra pues contribuye a la visión total de ésta debido a su participación en la

⁹ Arthur, Grube, Carey.

acción, en la configuración de su protagonista y en la representación de elementos constitutivos de la religión dionisiaca.

Abordaré la participación del coro en *Bacantes* considerando dos perspectivas críticas con que los autores han abordado esta tragedia: dramática y religiosa¹⁰. Así, en un primer capítulo, se tomará en cuenta la participación del coro como figura dramática que interactúa con las demás figuras y que participa de la acción, siendo relevante para el desarrollo de ésta. En el segundo capítulo, se analizará la dimensión religiosa del coro. En él, se analizará cómo el coro manifiesta elementos constitutivos de la religión dionisiaca, muchos de los cuales han sido ignorados por los críticos al dejar la figura del coro de lado en su análisis de la dimensión ritual.

¹⁰ Se excluirá de este análisis el punto de vista metadramático porque me parece que, aunque se lo podría considerar, no es fundamental para la interpretación de la obra.

2. EL CORO COMO FIGURA DRAMÁTICA EN *BACANTES*

Toda figura dramática cumple una función dentro del mundo interno de la obra y en el desarrollo de la acción. En este capítulo, se analizará la participación del coro en *Bacantes* como figura dramática, donde se observará la importancia que tiene en la participación del conflicto de la obra y en la caracterización de su protagonista, Dioniso. La acción de *Bacantes* gira en torno a la instauración del culto dionisiaco en Tebas y al castigo que dará el dios a Penteo y a las mujeres tebanas porque éstos calumniaron a la madre de Dioniso y, en consecuencia, negaron su divinidad. El coro de bacantes sigue a Dioniso desde Asia y participa de la acción al presentar continuamente elementos del culto y exhortando a Tebas a unirse a él. También contribuye al conflicto entre Penteo y Dioniso, defendiendo al dios y sancionando al rey por sus actitudes impías, además de alentar el castigo que éste último tendrá. Al presentar aspectos del culto

dionisiaco, el coro caracteriza una parte importante de la figura del dios, puesto que éste se define en gran medida por medio de la representación de su culto.

Según Pfister, una figura dramática se define como la suma de funciones estructurales que cumple, tanto cambiando como estabilizando la situación dramática, y el carácter de una figura como la suma de contrastes y correspondencias en relación con las otras figuras del texto¹¹. Además, Pfister señala que una figura también se define por cómo interactúa con las demás figuras dramáticas, más que como individuo solitario¹². Esto nos dice que el análisis del coro no puede desvincularse del de las demás figuras de la obra, puesto que dependen unas de otras para definir su carácter.

Los pocos autores que consideran al coro dentro de un análisis dramático, lo analizan según su participación en la acción o su interacción con las demás figuras, especialmente con Dioniso. Creo que para analizar al coro como figura dramática se la debe considerar en relación tanto a la acción como a las otras figuras de la obra. Un análisis que considere sólo

¹¹ “A dramatic figure may also be defined positively as the sum of the structural functions it fulfils in either changing or establishing the dramatic situation and the character (in the neutral sense of identity) of a figure as the sum of the contrasts and correspondences linking it with the other figures in the text” (163).

¹² “The figures in drama appear predominantly as people who portray themselves rather than exist in their own right – that is, they generally appear in terms of the way they interact with others rather than as solitary individuals and they generally appear as speakers” (163).

uno de los dos ámbitos que contribuyen a formar una figura dramática no sería uno completo. Por lo mismo, planteo que el coro en *Bacantes* está integrado en la acción a partir de dos funciones principales: configurar al dios y participar del desarrollo del conflicto. En primer lugar, el coro juega un papel relevante en la constitución de Dioniso como personaje por su participación en la instauración del culto, acto que implica una serie de dimensiones: por una parte, presentar e instaurar el culto báquico supone presentarlo como un dios y no un simple mortal; por otra, esa presentación incluye tanto la caracterización de las cualidades y esferas de acción del dios, como la descripción y representación de elementos y prácticas que componen los ritos su honor. En segundo lugar, al participar activamente en la instauración del culto dionisiaco en Tebas, el coro se hace parte del conflicto entre Penteo y Dioniso. Este conflicto presenta la figura de Dioniso como un dios que engaña y juega con su víctima antes de castigarlo por difamar a su madre. Ante eso, el coro cumple un rol relevante al defender y justificar esas acciones, presentándolas como actos justos. De esta manera, el coro incide en la caracterización de la figura y las acciones de Dioniso, contribuyendo de manera fundamental a la comprensión de que el culto que instaura en Grecia no corresponde al de un dios malvado.

La función dramática ha sido abordada por la crítica principalmente enfocándose en Dioniso o en Penteo. Sin embargo, existen autores que sí se han tomado al coro como una figura relevante. Los primeros dos autores presentados abordan al coro a partir de su relación con otros personajes de la obra, en particular con Dioniso, considerando que representa aspectos centrales de la naturaleza del dios. Grube propone que el entendimiento correcto de *Bacantes* depende de una apreciación apropiada del personaje de Dioniso como la figura principal de la obra (37), y señala que el carácter del dios, y la evolución de éste durante la obra, son repetidos por el coro a modo de espejo. Así, el coro se vuelve importante para comprender la tragedia debido a su conexión con Dioniso, en una interpretación cuya clave consiste en que lo dionisíaco en el hombre se vuelve malvado y diabólico cuando es negado y reprimido (37). Al reflejar el carácter del dios, el coro muestra las consecuencias benignas de dejarse llevar por lo dionisíaco. Penteo, en cambio, al resistirse constantemente, muestra las terribles consecuencias de reprimir lo dionisíaco. El coro se vuelve importante para comprender la acción dramática debido a su relación con el carácter de la figura principal de la obra y a su contraste con Penteo.

Carey también señala la importancia del coro para la comprensión adecuada de la obra. Para el autor, la figura del coro está en el corazón de la tragedia como género, por lo que la elección de su identidad no puede ser azarosa (71). A juicio de Carey, los elementos centrales para la configuración de la identidad del coro en *Bacantes* son la focalización (desde dónde habla, a quién representa y a quién deja solo) y visualización (vestimenta e instrumentos dionisiacos que representan partes del dios) (72-78). Por lo mismo, la identidad del coro resulta importante para comprender la temática de la obra, donde la representación de Dioniso y sus características es central para su interpretación. Así como Grube proponía que *Bacantes* representaba las consecuencias de aceptar o reprimir lo dionisiaco, Carey sugiere que esta es una obra sobre la dualidad de la naturaleza humana (81)¹³, que tiene que ver mucho con lo dionisiaco. El crítico propone que el coro representa una de las partes de esta dualidad, orden y razón, en contraste con las mujeres tebanas, enloquecidas, que representan la pasión y la locura (81). Así, nuevamente, aunque el protagonista de la obra es Dioniso, el coro resulta fundamental para

¹³ “This is not just a play about cult and its acceptance or resistance. It is about the duality of human nature. In helping to articulate the fluid binary division in the topography of the play the chorus also help to articulate the fragile world within the human psyche and the coexistence of order and reason on the one hand with passion and disorder on the other” (81)

comprender su naturaleza y, de esa forma, comprender lo central de esta tragedia.

Arthur también considera que el coro ejerce una parte integral en *Bacantes*, pero difiere del resto de los autores respecto a la naturaleza de esta integración. Esta autora prefiere abordar el coro a partir de su relación con la acción dramática. La autora propone que en la obra coro y acción funcionan como entidades independientes: el coro permanece separado de la acción (146) dado que en sus odas no la comenta. La acción principal de la obra consiste en la instauración del culto a Dioniso, pero la función del coro, señala ella, no es simplemente presentar aspectos de su religión, como muchos críticos han hecho debido a su protagonista (147), sino que presentar doctrinas de moderación, lo que para los críticos ha sido difícil de comprender por dos razones:

The moral views of the chorus, being as ‘characteristically Greek as anything in Pindar or Sophocles’, seem incongruous in the mouths of Asian maenads; second, the doctrine of moderation is at odds with the extremism of both the spirit of Dionysos and the principle of violent revenge which the chorus also adopts. (148)

Arthur da cuenta de que los críticos suelen ignorar este lado del coro o tratarlo ligeramente como un aspecto de la naturaleza contradictoria de

Dioniso. Sin embargo, ella afirma que este aspecto del coro es sumamente importante para comprender la totalidad de la obra. Así, la autora plantea que los puntos de vista morales del coro (la moderación y el conocer los límites personales) permiten sostener que Eurípides no se enfocó en el elemento dionisiaco en sí mismo, sino en cómo la polis incorpora estos aspectos del dios que le son hostiles y cómo se sostiene (o no) frente a sus propias contradicciones (148)¹⁴.

Las posturas de los críticos respecto al coro consideran una relación de éste con el dios o de éste con la acción, pero no suelen tratar estos dos aspectos juntos. Sin embargo, me parece que no puede desvincularse la conexión estrecha que mantiene el coro con Dioniso con su participación en la acción, debido a que el argumento de la obra consiste, precisamente, en la instauración del culto del dios al que siguen. Al caracterizar parte del dios por medio de la presentación de elementos de su culto, no puede tomarse la relación del coro con la acción de manera independiente a su relación con las demás figuras, especialmente la de Dioniso. Conuerdo con Grube respecto a la relación estrecha que mantienen coro y dios, pero creo que el

¹⁴ “I believe that the moral views of the chorus can sustain close analysis, and that such analysis will reveal that Euripides has focused in the play, not on the Dionysiac element itself, but rather in how the *polis* incorporates elements (such as the Dionysian) which are hostile to it and how it sustains (or does not sustain) itself against its own contradictions” (148).

coro no refleja el carácter de Dioniso de manera directa a cómo el dios se presenta por sí mismo en la obra. Al contrario, me parece que el coro entrega otros elementos constitutivos del dios que Dioniso no está representando por medio de sus propias acciones y palabras. La elección de la identidad del coro, como señala Carey, es importante porque representa elementos dionisiacos que son importantes para comprender la temática de la obra, pero el autor se centra tanto en lo que él considera como “lo dionisiaco”, que deja de lado aspectos relevantes concernientes a Dioniso que no tienen que ver con esta idea de lo dionisiaco. Respecto a Arthur, difiero de su planteamiento inicial en el que indica que el coro funciona de manera independiente a la acción, complementándola al mantenerse separado de ella. Me parece que la participación del coro es importante en el desarrollo de la acción, por lo que no se lo puede tratar como algo independiente de ella. Al mismo tiempo, concuerdo en lo que ella plantea respecto a los demás críticos que se han centrado en los aspectos puramente religiosos de la obra y el tratamiento del coro que a veces parece ser un mero comentarista de la acción¹⁵. El coro tiene una función que va más allá de lo religioso y ciertamente hace más que simplemente comentar la acción.

¹⁵ Cfr. Arthur 147.

A continuación, el análisis se estructurará en relación a las dos funciones que ejerce el coro presentadas al inicio del capítulo. En primer lugar, se abordará la presentación que hace el coro de Dioniso por medio de su culto y características propias de él, y, a seguir, su participación en el conflicto dramático, que permite complementar la caracterización del dios y su culto.

2.1 Configuración del personaje

La relación entre el coro y Dioniso parece sencilla y evidente. Es el séquito de mujeres que lo ha seguido desde Lidia hasta Tebas para ayudarlo a instaurar su culto. Desde el prólogo de la obra, la relación que mantienen coro y dios se presenta como una colaboración estrecha que permite identificarlo como un coro que es más relevante que uno que simplemente apoya al protagonista. Ejemplos de esto pueden verse en el llamado explícito que hace Dioniso al coro antes de retirarse de escena, luego de haberse identificado y haber expuesto sus objetivos al volver a Tebas, destacando la instauración de su culto en Grecia y el castigo de las mujeres y Penteo: “Pero, ¡eh vosotras que abandonasteis el Tmolo, baluarte de Lidia, mujeres que formáis mi tíaso, a las que he traído de entre los bárbaros

como compañeras de reposo y de andanza...!” (55-7)¹⁶. El dios contará con ellas para la presentación de su culto en la ciudad, e incluso para una eventual batalla contra los ciudadanos tebanos si es que se oponen a su presencia: “And if the city of the Thebans seeks in anger and with arms to take the bacchants from the mountain, I will join battle at the head of the maenads” (50-2)¹⁷. Las bacantes serán no sólo sus seguidoras, sino que también sus guerreras si es que él así lo pide¹⁸. Además de su inclusión como guerreras en un posible ataque, cuando el dios decide actuar de determinada manera, siempre incluye al coro en su plan de acción, hablando de un “nosotros” (518, 619, 850).

La relación que mantienen coro y dios permite al primero ser el principal representante de su culto. Así, en la primera estrofa de la *párodos*, el coro llama a toda la ciudad a iniciarse en los misterios dionisiacos. El culto a Dioniso, a diferencia del de muchos dioses¹⁹, tiene un aspecto público y uno secreto. La dimensión pública del culto consiste en las celebraciones

¹⁶ La traducción en español utilizada durante el trabajo corresponderá a la de Gredos, editada por Calvo et.al. Sólo en *Troyanas*, otra tragedia de Eurípides, podemos observar el llamado explícito de un personaje al coro.

¹⁷ Cuando se cite en inglés, se recurrirá siempre a la traducción de Seaford, salvo que se señale lo contrario.

¹⁸ Aunque Dioniso anuncia que habrá una batalla si es que Tebas se opone, finalmente el dios cambia su plan de acción, castigando a Penteo y su madre de otra manera.

¹⁹ A excepción del de Deméter y Rea Cíbele, quienes tienen sus propios misterios. Al ser diosas de la naturaleza, existe a veces un sincretismo religioso entre ellas y sus cultos como, por ejemplo, en *Helena* (1301-68).

abiertas a todos (ciudadanos, mujeres y extranjeros), como lo es la celebración del festival donde se inserta la representación de la tragedia. Por otro lado, el culto misterioso era secreto, cuyos ritos sólo podían ser conocidos por los iniciados (lo cual no significa que no pudieran iniciarse quienes quisieran)²⁰. Aunque se analizará con mayor profundidad en el capítulo de la dimensión religiosa, es importante la presentación del culto en este momento, puesto que la configuración dramática de Dioniso por parte del coro se da, en gran medida, por medio de la representación de su culto.

La primera dimensión que presenta el coro es la misteriosa:

¡Oh, feliz aquel que dichoso conocedor de los misterios de los dioses, santifica su vida y se hace en su alma compañero de tíaso del dios, danzando por los montes como bacantes en santas purificaciones, celebrando los ritos de la Gran Madre Cíbele, agitando en lo alto su tirso y, coronado de yedra, sirve a Dioniso! (72-82)

La primera dimensión del culto que se presenta en la obra es la misteriosa.

Puede reconocerse en esta estrofa alusiones a los misterios gracias a algunas marcas textuales. El uso de ὦ μάκαρ (“oh, feliz aquel”) alude al término *makarismos*, que refiere a una felicidad permanente propia de aquellos que

²⁰ Cfr. Seaford 2006.

se inician en los misterios, aunque, según plantea Seaford, no es exclusiva de los dionisiacos, sino que también, por ejemplo, de los eleusinos²¹ (Seaford 2001, 157). Τελετή (rito de iniciación, initiations en la traducción de Seaford, 73), unido al término *makarismós*, señala Seaford, refiere claramente a una iniciación mística, aunque la palabra también puede encontrarse referida a otros ritos de transición y a festivales que se realizaban en el marco de rituales místicos (158). Por último, la mención de “purificaciones” (καθαρμοί) ha sido interpretada por muchos como una parte importante de un ritual de iniciación a los misterios. Seaford considera, sin embargo, que el término no implica en sí mismo un ritual de iniciación, aunque sí cree que las purificaciones podrían ser incluidas en uno, como una parte o como resultado de éste. Además de un ritual de iniciación, podría ser parte de uno que no implique necesariamente un ingreso al culto, celebrado por ya iniciados (158). De todas formas, este término alude a formar parte de los misterios dionisiacos, presentando los resultados benéficos en los ya iniciados: felicidad perpetua y purificación.

Si bien el coro inicia su descripción del culto refiriendo a su dimensión mística, al ser una figura pública que permanece todo el tiempo en la

²¹ Misterios de Deméter.

orquestra, él no participa activamente en la representación del culto misterioso, como sí hacen las ménades tebanas, alejadas de la vista de todos. En cambio, sí presenta varios aspectos del culto público, importantes para la configuración que hace de Dioniso. En la segunda estrofa de la *párodos* pasa a mostrar públicamente el culto dionisiaco:

¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, corónate con yedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco entre ramos de encina o de abeto!

¡Vestida con la moteada piel de corzo, cíñete con las lanas trenzadas de lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso cargado de furor! Pronto la comarca entera danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, agujoneado por Dioniso. (105-19)

El coro invita a la ciudad a salir a la calle y danzar en honor a Baco, a celebrarlo públicamente. El llamado es a todos, no sólo a los ciudadanos²², como puede notarse en las menciones a que “la comarca entera danzará” y a las mujeres tebanas que los aguardan en el monte, ya danzando por Dioniso. Esta caracterización coincide con la información disponible acerca de los festivales dionisiacos, la cual indica que estaban abiertos a todos quienes quisieran participar: ancianos y jóvenes, hombres y mujeres, ciudadanos y

²² Hombres griegos.

extranjeros²³. Esto se reiterará y ampliará en el primer *estásimo*, cuando el coro cante sobre el goce del vino que se le ofrece por igual tanto al rico como al pobre (421-3). Sobre la caracterización de Dioniso por medio del vino hablaré más adelante, pero en este momento es importante para considerar que Dioniso es un dios que se ofrece a todos. Incluso existía un festival, llamado *Anthesteria*, que consistía en un festival del vino, donde todos bebían y danzaban en honor al dios²⁴. Esta participación masiva forma parte importante de la caracterización de Dioniso por medio de su culto público, ya que incluye características distintas a las del culto místico:

Because *Ba.* is aetiological of Dionysiac cult as a whole, it prefigures its various (even contradictory) aspects. Whereas the (dithyrambic) parodos prefigures the ecstatic mystic ritual of the thiasos and its escort of the stranger deity into the city, this song prefigures the calm well-being of mass participation in the festival. (Seaford 2001, 182)

Aunque el culto místico fuera exclusivo para los iniciados, el culto público invitaba a una convivencia total e idílica, disfrutando de la sencillez de la vida cotidiana (425-6) y fomentando la humildad entre sus participantes (427-31). Difiere así del tipo de actitud presentada en los ritos

²³ Cfr. Seaford (2001) 38, (2006) 26-30, Breviatti 15.

²⁴ Más análisis respecto al festival en el capítulo de la dimensión religiosa.

secretos, como señala Seaford, al mismo tiempo que complementa la presentación del culto que viene a instaurarse a Tebas.

La presentación que hace el coro de Dioniso depende, en gran parte, de lo dicho en sus odas corales. Sin embargo, tal como plantea Foley, me parece que la mejor manera que tiene el coro de representar al dios es la performativa: “In the *Bacchae*, Dionysus reveals himself to Thebes primarily through the means common to theater and the larger Dionysiac tradition: voice, costume, music, dance, and song” (Foley 1985, 218). Antes de retirarse de la *skené*, Dioniso le pide al coro que salga y muestre los elementos propios de su culto: “¡...blandid en alto el instrumento peculiar del país de los frigios, el tamboril, invento de la Madre Rea y mío, y, acudiendo en torno de este palacio real de Penteo, hacedlo resonar, para que lo vea la ciudad de Cadmo!” (58-61). La manifestación visual y sonora de Dioniso por medio del coro resulta importante también para comprender de manera total al dios y su culto. El dios les ha indicado que hagan sonar el tamboril, instrumento que lo representa, para que la ciudad salga a mirar su llegada. El tamboril permanece en sus manos a lo largo de toda la

tragedia²⁵. Además, es probable que vistieran también los hábitos dionisiacos a los que aluden (piel de corzo, yedra, tirso) al igual que Tiresias y Cadmo (176-7, 180, 188, 204-5, 249-51, 253-4) y las ménades tebanas (34, 696-8, 702-5), pues sería extraño que usaran los hábitos quienes han sido castigados por el dios y quienes quieren participar del culto, y no su propio tíaso. Así, el coro no sólo canta sobre el dios y su culto, sino que lo representa en sí mismo, comenzando con su manifestación performativa.

El uso de estos hábitos es importante para la configuración del dios, puesto que representan características importantes de éste. Así lo demuestra el coro en la *párodos*, donde en cada antístrofa relata un mito “that ends in the aetiology of Dionysiac cult equipment (snakes, the drum)” (Seaford 2015, 155). La primera antístrofa (88-103) narra el doble nacimiento de Dioniso y la muerte de su madre producto de la manifestación divina de Zeus. Cuando Dioniso nace por segunda vez, es coronado con serpientes, símbolo de su conexión con la naturaleza salvaje²⁶. Por la misma razón, las ménades también llevan serpientes sobre su cabeza²⁷: “Desde entonces las

²⁵ Como puede notarse en los versos 58-61, 123-34, 512-4.

²⁶ En el sentido de contraria a la doméstica.

²⁷ Como puede notarse en el relato del primer mensajero (698, 768).

ménades, nodrizas de animales salvajes, se ciñen tal presa a sus cabellos trenzados” (102-3). Es un dios que permanece en armonía con la naturaleza, conviviendo con ella en lugar de dominándola. Esto se manifiesta particularmente en el relato que hace el mensajero de las mujeres tebanas, de quienes describe milagros relacionados con la naturaleza producto del poder del dios (699-711). Pero el coro también da cuenta de esta relación entre el dios y la naturaleza, por una razón distinta a la de llevar sus hábitos que se relacionan con la naturaleza (corzo, serpientes, yedra). En el *épodo* de la *párodos*, el coro anticipa estos milagros cuando canta: “¡Brota del suelo leche, brota vino, brota néctar de abejas!” (142-3). Da muestra de un dios capaz de producir prodigios en la naturaleza, que nutre al hombre por medio de ella, así como las ménades nutren a los animales salvajes con su leche. Dioniso representa la convivencia armónica entre ser humano y naturaleza.

La conexión con la naturaleza también puede observarse en la segunda antístrofa de la *párodos*, donde el coro narra el mito de la creación del tamboril:

...inventaron para mí este redondel de terso cuero. Y en báquica exaltación lo mezclaron al melodioso aire de las flautas frigias y lo

pusieron en manos de la madre Rea, redoble para los acompasados cánticos de las bacantes. Lo recogieron los sátiros delirantes de la diosa Madre, y lo enlazaron con los bailes bienales, en los que se regocija Dioniso. (124-34)

La invención del tamboril está en directa relación con la conexión que mantiene Dioniso con la naturaleza, puesto que Rea, madre de los dioses, asimilada con Cíbele (diosa madre en Asia²⁸), se identifica con la Madre Naturaleza. Al compartir el uso de un instrumento desde el momento de su creación con Dioniso, relaciona al dios también con la naturaleza. Es tal su unión que, tal como señala Seaford, incluso hay evidencia de un sincretismo entre ambos cultos (2001, 158-9), debido a las características similares que comparten. Este sincretismo entre Dioniso y la diosa y, al mismo tiempo, con la naturaleza, también puede notarse en la presentación que hace el coro del culto misterioso, puesto que menciona a Cíbele como parte de éste (78-9).

El coro ha presentado a Dioniso por medio de la caracterización del culto misterioso, del culto público, de la vestimenta propia de su culto y por su conexión armónica con la naturaleza. Además de estos elementos, el coro da cuenta de las bondades que ofrece el dios por medio del vino. Esta

²⁸ Para más información sobre Cíbele, cfr. Seaford 2001, 158-9, 162.

situación se da en dos momentos: primero, con la intervención de Tiresias y luego con el canto del coro (381-5, 421-3). Aunque el análisis de esta tesis se centra en la función que ejerce el coro en la acción dramática y no en el personaje de Tiresias, no puede obviarse su intervención, puesto que también participa de la configuración del dios en la obra, de manera complementaria con el coro. Cuando Penteo trata el vino como agente de desorden, Tiresias lo corrige, mostrando que el vino, regalo de Dioniso, no trae más que beneficios a quien lo bebe:

Dos son los principios fundamentales para la humanidad: la diosa Deméter –que es la Tierra, llámala con el nombre que quieras de los dos -, ella sustenta a los mortales con los alimentos secos; y el que luego viene, con equilibrado poder, el hijo de Sémele. Inventó la bebida fluyente del racimo y se la aportó a los humanos. Ésta calma el pesar de los apurados mortales, apenas se sacian del zumo de la vid, y les ofrece el sueño y el olvido de los males cotidianos. ¡No hay otra medicina para las penas! Él, que ha nacido para ser dios, se ofrece a los dioses en las libaciones, de modo que por su mediación obtienen los hombres los bienes. (274-85)

Podemos dar cuenta de tres rasgos del dios sólo por medio de la caracterización que hace Tiresias de él por medio del vino. En primer lugar, su asociación nuevamente con la naturaleza, poniéndolo al mismo nivel de importancia que Deméter, diosa que nutre a los hombres con los alimentos secos. Dioniso equilibra la balanza de la naturaleza aportando los alimentos

líquidos, al inventar el vino. La presencia del dios, así, se hace fundamental para la nutrición y vida de los hombres.

En segundo lugar, el vino trae sueño y olvido de los males cotidianos. Dioniso es un dios cercano a los hombres, que consuela y trae paz a quien lo necesita. El vino no es, como cree Penteo, un agente de desorden, que provoca actitudes libidinosas en las mujeres que lo beben en el monte (260-2), sino que es un agente de paz. Es el único medio que se le ofrece a la humanidad para librarse de los pesares diarios, dando cuenta de un dios amable y consolador. Al mismo tiempo, es dios que se da a sí mismo como regalo a los otros dioses, siendo el vino parte importante de las libaciones. De esta forma, no sólo es un dios que ofrece consuelo dentro de su campo de acción²⁹, sino que concede múltiples beneficios al ser agente para que otros dioses ofrezcan consuelo y regalos a quienes les rezan. Seaford, siempre teniendo en cuenta una interpretación ritual de la obra relacionada con los misterios, ve en esta asociación del vino con Dioniso también una muestra de la iniciación mística:

Given that (1) on the Pelinna gold leaves (Intro.41) the mystic initiand is said to have wine (apparently in connection with his, permanent

²⁹ Considerando los límites que tiene cada uno en una religión politeísta.

happiness), (2) the mysteries were for release from suffering [...], (3) the mystic association of the identification of D. with wine (284n.), and (4) the character of T.'s speech as a kind of mystic instruction (266-327n.) – we may infer that this line too may hint at the (role of wine in the) mysteries. (2001, 176)³⁰

La identificación de Dioniso con el vino resulta fundamental, entonces, para comprender parte de su caracterización como un dios que beneficia a la humanidad. Da consuelo al hombre y lo libera de las ataduras de su mente (Seaford 2006, 22), permitiéndole descansar y olvidar sus problemas.

Como se mencionó anteriormente, el coro también aporta a la configuración del dios por medio de la caracterización del vino. Concuerda con el discurso de Tiresias, al cantar también sobre el vino que aquieta las penas y despliega el sueño sobre quienes lo consumen (381-5), y lo complementa con una función social. Tal como canta en el primer *estásimo* (421-3), el vino es un regalo que se entrega a todos, resaltando esta paridad de trato que ofrece Dioniso. No importa la edad, sexo, riqueza o lugar de origen, porque el vino iguala a todos quienes lo consumen. De esta manera, además de lo presentado por Tiresias, por medio del vino podemos ver en

³⁰ Para más información respecto a la identificación entre Dioniso y el vino, cfr. Seaford 2001 (174-6), 2006 (15-22)

Dioniso una función social, que une a todos en un mismo grupo dispuesto a adorar al dios.

Al presentar el culto de Dioniso a Tebas y mostrar los incontables beneficios que puede recibir quien quiera participar, tanto de los misterios como de su dimensión pública, la relación armónica y fundamental con la naturaleza, y la paz que trae el vino que él ofrece, el coro configura una parte que parece básica, pero que es fundamental para la obra: el personaje que llega a Tebas no es un mortal, sino un dios. Esta caracterización es importante, pues sabemos desde el comienzo que tanto Penteo como su madre y tías niegan la divinidad de Dioniso al negar la unión de Semele con Zeus. Pero el coro demuestra que quien llega a instaurar su culto es un dios legítimo y no un farsante que busca que lo adoren sin merecerlo.

A diferencia de que Penteo afirma que Dioniso es un agente de desorden y excesos, el coro señala que es un dios de la moderación. El rey, de manera arrebatada, ha acusado al dios y a su culto de ser lujurioso y desenfrenado (225) y a Tiresias, que lo ha defendido, de codicioso (255-7). El coro responde de manera directa a sus acusaciones en la primera oda coral: “¡De bocas desenfrenadas, de la demencia sin norma, el fin es el infortunio! Pero

la vida serena y la moderación de pensamiento conserva una estable firmeza y sostiene reunido un hogar” (386-92). El coro llama a la moderación, a la vida serena y tranquila, contrastando completamente con lo planteado por el rey. El dios se regocija en aquellos que son humildes y no buscan destacar por sobre los demás:

Aborrece a quien de esto se despreocupa: de vivir, a lo largo del día y por las noches amables, una existencia feliz, y a quien no mantiene sabiamente su corazón y su inteligencia apartado de los individuos geniales. Lo que la gente más humilde ha admitido como fe y práctica, esto quisiera yo aceptar. (424-31)

Quien sigue a Dioniso debe ser mesurado, sencillo y disfrutar de la alegría de la vida cotidiana, pues él mismo es un dios con estas características. Debe ser todo lo contrario a lo que afirma Penteo, quien es desenfrenado, sin norma y que busca el conocimiento como si éste fuera la forma adecuada de alcanzar la sabiduría: “Cleverness is not wisdom³¹ and to think non-mortal thoughts means a short life” (395-7). Así, puede darse otra característica del dios, como una divinidad que promulga la moderación y la sencillez como el mejor estilo de vida con el que se alcanza la felicidad. Esta promulgación de este estilo de vida lo vuelve a repetir cuando ya se acerca el momento de castigar a Penteo definitivamente. Así, incluso incita

³¹ Τὸ σοφὸν δ’ οὐ σοφία.

al castigo, recuerda que lo que buscan el dios y sus seguidores es la vida tranquila, humilde (911-2) y conforme a la ley de los dioses (1005-10).

El culto a Dioniso, si bien abundante en aspectos armónicos respecto a la naturaleza, también posee un lado salvaje. Lo salvaje implica un acercamiento a la vida animal, de la naturaleza libre, contrastando con el mundo civilizado donde hay normas impuestas. El coro muestra este aspecto del culto por medio de su danza frenética, especialmente en el momento previo a la escena del travestismo de Penteo: “En danzas de coro a lo largo de la noche moveré mi blanco pie celebrando las fiestas báquicas, exponiendo al aire puro, y al rocío, mi cuello, en el gesto ritual” (862-5). El movimiento de los pies y la exposición del cuello es parte de la caracterización de este mundo salvaje y animal, libre de normas humanas del que sólo habíamos podido acercarnos por medio del relato del mensajero respecto a las ménades. El comportamiento del coro muestra entonces esta naturaleza libre y salvaje, aunque no violenta, del dios.

Un momento importante de la obra en cuanto a la caracterización del dios consiste en la escena llamada por algunos críticos como “el milagro del palacio”³²:

DIONISO. ¡Ioh! Escuchad, escuchad mi voz, ¡oh, oh!, ¡bacantes, ooh, bacantes!³³

CORO. ¿Quién está ahí, quién, de dónde esa voz? ¿Me llama la voz del dios del evohé?

D. ¡Íoo! ¡Íoo! De nuevo os grito yo, el hijo de Sémele, el hijo de Zeus.

C. ¡Íoo! ¡Íoo! ¡Señor, Señor, ven ahora a nuestra compañía, oh Bromio, Bromio!

D. ¡Estremece el suelo de esta tierra, soberano Terremoto!

C. ¡Ah, ah! ¡Pronto el palacio de Penteo va a derrumbarse con estas sacudidas!, - ¡Dioniso está sobre el palacio!, - ¡Veneradle!, - ¡Oh, le veneramos! ¡Oh! ¿Veis los pétreos entablamentos que sobre los pilares se desploman? Bromio da sus alaridos dentro de la mansión.

D. ¡Alumbra como un rayo tu antorcha de rojo destello! ¡Incendia, incendia a la vez el palacio de Penteo!

C. ¡Ah, ah! ¿No ves el fuego? ¿No te llena los ojos el brillo de la llama, sobre la sagrada tumba de Sémele, la llama que un día dejó el fulminante dardo del rayo de Zeus? ¡Echad al suelo vuestros cuerpos temblorosos, echaos, ménades! ¡El soberano que ha trastornado este palacio acude aquí, el hijo de Zeus! (576-603)³⁴

³² Arthur (158), Castellani (61), Foley (1985, 221).

³³ Ingreso el texto en griego ya que es difícil traducir un grito ritual: “ἰώ,/ κλύετ’ ἐμᾶς κλύετ αὐδᾶς,/ ἰὼ βᾶκχαι, ἰὼ βᾶκχαι”.

³⁴ En las ediciones de Seaford y Kovacs, los editores introducen una didascalía que indica que la voz de Dioniso se escucha desde dentro del palacio, mientras que en la edición de Calvo et.al., Dioniso habla sobre el *theologeion*.

Esta escena es compleja tanto en términos textuales como teatrales, ya que está llena de símbolos y sucesos que no sabemos hasta qué medida pudieron haber sido representados. Aunque no hay notas direccionales sobre cómo era la puesta en escena, por palabras dichas aquí y en otros pasajes de la obra, sabemos que la *skené* representaba el exterior del palacio de Penteo y que en algún lugar del escenario se encontraba la tumba de Sémele. Sin embargo, no podemos saber cómo fue representada esta escena debido a los fenómenos particulares que suceden en ella: el temblor, seguido del derrumbe, y el incendio. Algunos críticos, como Castellani, se preguntan incluso qué pasó realmente (61): ¿hubo incendio o fue una ilusión? ¿Hubo un derrumbe del palacio? Si lo hubo, ¿fue sólo una parte o fue totalmente destruido? Y de eso, ¿qué tanto se representó físicamente sobre el escenario? Castellani, aunque no llega a una conclusión exacta, plantea que algo sorprendente y específico ocurre en la *skené* ante los ojos de la audiencia y que, lo que fuera que hubiese pasado, el milagro descrito en el texto simboliza la destrucción de la familia de Cadmo (61).

Cualquiera que fuera el acontecimiento físico que ocurrió sobre escena, lo más importante es que el coro estuvo ahí. Por medio de un discurso visualizante, el coro crea una escena que una vez más da cuenta del poder

del dios. Tal como señala Foley, “the miracle must become for the audience more symbolic and prophetic than realistic. The audience sees not a miracle, but a chorus enacting the experience of a miracle, or presenting a theatrical illusion” (Foley 1985, 221). El terremoto, seguido del derrumbe del palacio y del incendio, son demostraciones del poder de Dioniso, que se hace patente en escena por primera vez³⁵. Aunque la audiencia no pueda ver, el coro sí lo hace y reacciona ante el poder del dios manifiesto en el palacio. Su presencia resulta fundamental, pues si incluso ellas sienten miedo ante lo que está sucediendo, el pánico que debe sentir Penteo dentro del palacio debe ser aún peor, tal como se demuestra en las palabras de Dioniso (622-6, 632-4). El coro manifiesta, entonces, el poder del dios ya no cantando sobre él o su culto, sino que reaccionando a la expresión de su poder. Aunque la fuerza destructora de su castigo no haya sido dirigida a él, su miedo y sus palabras expuestas en este discurso visualizante hacen posible que tanto Penteo como el espectador experimenten, por primera vez, las consecuencias de no aceptar al dios en la ciudad³⁶.

³⁵ Lo único que habíamos tenido antes es la liberación milagrosa de las mujeres que Penteo había aprisionado, relatado por el servidor que trae a Dioniso ante el rey (443-8).

³⁶ “Todo el suelo está cubierto de vigas y destrozos, ¡para él ha resultado mi apresamiento una visión muy amarga! Agotado por la fatiga ya suelta su espada. Que, siendo hombre, se atrevió a presentar combate contra un dios” (633-6).

Esta divinidad, además de todas las características que asume por medio de su culto, posee una identidad particular que también es representada por el coro. Si bien el mismo Dioniso da cuenta de ella, el coro refuerza las ideas que la conforman. En primer lugar, Baco es un dios que proviene del extranjero. Aunque es hijo de Zeus, dios griego, y Sêmele, tebana, al nacer fue enviado a tierras bárbaras, donde instauró su culto en primer lugar, tal como indica en el prólogo:

Dejando atrás los campos auríferos de los lidios y los frigios, las altiplanicies de los persas asaetadas por el sol y los muros bactrianos, pasando por la tierra de crudo invierno de los medos y por la Arabia feliz, y por toda la zona del Asia que a lo largo del salado mar se extiende con sus ciudades de hermosas torres, bien pobladas por una mezcla de griegos y bárbaros, he llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos, tras de haber llevado allí también mis coros y fundado mis ritos, a fin de ser un dios patente a los mortales. (13-22)

Lidia, Frigia, Persia, Arabia y zonas donde comienzan a unirse griegos y bárbaros. Dioniso es un dios oriental, exótico. Ya ha fundado sus ritos en Oriente y ahora llega a Grecia a instaurarlos. Como él, las mujeres que lo acompañan también son bárbaras: “Pero, ¡eh vosotras que abandonasteis el Tmolo, baluarte de Lidia, mujeres que formáis mi tíaso, a las que he traído de entre los bárbaros...!” (55-6), “Desde la tierra de Asia, dejando el sacro Tmolo...” (64-5). Han dejado su tierra para seguir a Dioniso, adorarlo e

instaurar su culto. Y mientras él no esté presente, serán ellas quienes lo representarán. Su identidad extranjera resulta fundamental para comprender que es un dios que acepta griegos y extranjeros, pero que también es demasiado exótico como para Penteo quiera recibirlo como un dios griego.

El coro da cuenta de la identidad extranjera del dios y la propia en sus primeras odas corales, al hablar de la Gran Madre Cíbele (79-80), Frigia (86, 127-8, 159) y Siria (144). El vínculo con la primera es importante no sólo, como ya vimos, por su conexión con la naturaleza, sino porque también representa una relación con Oriente. Como Rea, es una diosa madre de la naturaleza, cuyo culto también es misterioso. Así puede verse que Dioniso mantiene un vínculo con ella en tanto conexión con la naturaleza, mundo oriental y culto misterioso. Por lo mismo, como Seaford señala, los cultos de ambos han sido asimilados como uno solo en algunas fuentes literarias (2001, 159). También pueden verse símbolos de su identidad extranjera en el segundo *estásimo*, cuando el coro anhela la presencia de Dioniso y se pregunta por qué lugares estará:

¿Por dónde, pues, guías con el tirso tu cortejo, Dioniso? ¿Por Nisa o por las cumbres Coricias? Tal vez en las boscosas hendiduras del Olimpo, donde en tiempos al son de la cítara Orfeo congregaba los

árboles, congregaba las fieras agrestes con su inspirada música (556-63)³⁷.

Estos lugares remiten tanto a su identidad griega y extranjera, como a características propias del dios. En primer lugar, Nisa es una montaña imaginaria asociada con Dioniso (Seaford 2001, 194), donde las ninfas crían al dios, escondiéndolo de Hera. Aunque es un lugar mítico, se la suele situar en Asia, África o Etiopía, lo que nuevamente lo caracterizaría como un dios oriental.

Al mismo tiempo que es extranjero, el coro recuerda que también es griego, puesto que es en Grecia donde se encuentran las cumbres Coricias (Delfos) y Olimpo, y a partir de esos lugares también describe las esferas de acción del dios. Las cumbres Coricias “son las cimas del Parnaso, donde está la gruta Coricia, sacra a Pan y a las ninfas. Pieria, en las faldas del Olimpo en Tesalia, era el lugar frecuentado por las Musas, y también por el tracio Orfeo” (Calvo et.al. 372). En la gruta Coricia se ejecutaban ritos en honor al dios. La asociación de Dioniso con la naturaleza se ve reflejada en los lugares que comparte con Pan y las ninfas, y también con Orfeo quien, con su música, conseguía que las fieras salvajes se comportaran

³⁷ Existe una anacronía contextual respecto a los lugares de Olimpo y las cumbres Coricias (Delfos), pues éstas son regiones griegas en las que ya se adora a Dioniso en tiempo de Eurípides, siendo que el dios, en el texto, ha proclamado que Tebas será la primera ciudad griega donde instaurará su culto.

mansamente. También se ve su relación con Apolo, dios de la profecía, al pasar también una temporada en Delfos y participar también de la adivinación que se produce por el delirio (300-1). Por último, al situarlo en el Olimpo, se resalta la identidad que Penteo tanto ha tratado de negar: Dioniso es un dios griego que tiene su propio lugar en el Olimpo junto a los otros dioses.

El coro menciona también otros lugares importantes para la caracterización de Dioniso. En el primer *estásimo*, habla de Pieria, en la ladera del Olimpo. Señala también Chipre, isla asociada a Afrodita, y Faros. La asociación con Afrodita puede deberse a que su presencia puede provocar una fiesta dionisiaca³⁸, de la que el coro desea participar y así alejarse del peligro que supone la oposición de Penteo. Faros corresponde a una tierra bárbara, posiblemente regada por el Nilo (Seaford 2001, 184). Este último parece corresponder a un lugar idílico, puesto que el coro lo describe como un lugar “cuya tierra fertilizan las corrientes de un río bárbaro de cien bocas, sin ayuda de la lluvia” (406-8). Todos estos son lugares en los que se adora a Dioniso, representando la paz que podrían

³⁸ “Dionysiac revels may be pursued in the presence of Aphrodite” (Seaford 2001, 184)

encontrar alabando al dios. No es que deseen evadirse de la acción³⁹, sino que contribuyen a la caracterización del dios, pues muestran que los lugares en que ya se lo adora, hay paz, jolgorio y armonía. Estas ubicaciones griegas y extranjeras contribuyen también a la configuración del dios.

Además de su identidad extranjera, es importante destacar que el coro es femenino, dado que al mismo Dioniso se le describe con una apariencia afeminada: “Dicen que ha venido un cierto extranjero, un mago, un encantador, del país de Lidia⁴⁰, que lleva una melena larga y perfumada de bucles rubios, de rostro lascivo, con los atractivos de Afrodita en sus ojos” (233-6), “extranjero de figura afeminada” (353), “Veo que tu melena está desplegada, ¡no por el ejercicio de la palestra!, derramada al borde de tus mejillas, llena de atractivo erótico. Tienes una piel de cuidada blancura bien a propósito...” (455-7). El pelo de Dioniso, su “afeminada melena” (493), largo y suelto, resulta, tal como dice Penteo, femenina. Los hombres llevaban el pelo largo, pero sujeto por una banda, salvo que hubieran estado luchando (Seaford 2001, 187). La manera en que Dioniso lo lleva no resulta masculina de ninguna manera. Además, el color de su piel, blanca, se

³⁹ Situación no poco frecuente en las obras de Eurípides: *Hipólito* (732), *Ifigenia entre los Tauros* (1132), *Fenicias* (226), *Helena* (1479), *Orestes* (983).

⁴⁰ Nueva alusión al extranjero.

asocia, dice Seaford, a las mujeres, a Asia y a mujeriegos (187). Penteo no duda en acusar a Dioniso y a las mujeres tebanas de entregarse a los placeres de Afrodita sin ninguna restricción, por lo que la caracterización completa que hace el rey del dios no resulta para nada positiva desde su punto de vista. Un extranjero, afeminado y entregado a Afrodita no puede ser un dios y menos traer beneficios a Grecia.

La caracterización femenina tanto en la figura de Dioniso como en la del coro es distinta al modelo de mujer que se esperaba en la sociedad ateniense. La mujer debía estar en su casa y criar a sus hijos, pero las mujeres que nos presenta el coro, y también las mujeres tebanas enloquecidas por el dios, difiere mucho del modelo. El coro viene siguiendo desde Lidia hasta Grecia a Dioniso. Son mujeres completamente alejadas de su hogar, que han dejado todas sus obligaciones por seguir al dios. No lo siguen como sacerdotisas de su culto, papel que podían ejercer las mujeres en la religión, sino que danzando de manera salvaje y frenética, y cantando a viva voz sus alabanzas. Este mismo comportamiento se refleja en las tebanas quienes, enloquecidas, han sido sacadas de sus hogares y enviadas a danzar al monte (32-8), como también recuerda el coro: "...al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas" (116-9). Las mujeres

se encuentran libres en el monte, vestidas con pieles de animales, alimentando a fieras salvajes, alejadas de la civilización y de todo comportamiento que una mujer griega debiera tener. Esta situación da cuenta, entonces, de un dios que es afeminado, pero que al mismo tiempo no se comporta, él ni su tíaso, de la manera que debiera hacerlo una mujer. Obviamente, Dioniso como “hombre” no debe acogerse al rol femenino prescrito socialmente (casarse, tener hijos, permanecer en el hogar...), pero también posee cualidades que lo distancian de la identidad masculina socialmente aceptada en Atenas.

La identidad de Dioniso, reafirmada por el coro, resulta contradictoria:

Barbarian and yet Greek, stranger and yet native Theban, human (so disguised, and of a mortal mother) and yet god. His appearance is effeminate [...] and he may even be wearing the effeminate saffron-coloured κροκωτός robe. (Seaford 2001, 148)

Afeminado en el aspecto, pero sin comportarse de la manera esperada de una mujer⁴¹, bailando y cantando como lo haría alguien de Oriente. Es, cuanto menos, una figura compleja, y por eso la caracterización que hace el coro de él es importante para comprender aspectos relevantes de su figura

⁴¹ Breviatti también se refiere a esta caracterización de Dioniso: “con la epifanía de Dioniso se suprimen todas las barreras que separan lo masculino y lo femenino, lo griego y lo bárbaro, lo loco y lo sensato, lo salvaje y lo civilizado” (15).

dramática. Por medio de la representación de su culto y otros elementos asociados al dios, el coro continuamente presenta una caracterización positiva y benéfica de Dioniso. Debido a sus intervenciones, y la de Tiresias, se nos presenta como un dios amable, cercano a los hombres, que sólo busca la felicidad de sus seguidores. Una felicidad que, además, puede ser permanente si es que se inician en sus misterios. Esta caracterización será esencial al momento de considerar el conflicto dramático de la obra, en cuanto a la participación de Dioniso en éste y la manera que tiene el coro de intervenir.

2.2 Participación en el desarrollo del conflicto

La llegada de Dioniso a Tebas genera desde el principio un conflicto. El dios no sólo viene a instaurar su culto, sino que principalmente ha llegado a la ciudad para castigar a Penteo, Ágave y sus hermanas por calumniar a su madre y negarse a reconocer la divinidad de Dioniso: “he de hacer la defensa de mi madre Sêmele, manifestándome a los humanos como un dios que concibió de Zeus” (41-2). Su primera intención es reivindicar a su madre y no tiene reparos en castigar a aquellos que la han difamado. De

hecho, el castigo comienza incluso antes de que inicie la obra, pues en el prólogo Dioniso narra que ya ha enloquecido a las mujeres tebanas y enviado al monte. Además, no teme mostrar desde el comienzo que actuará con violencia si es necesario, yendo con las bacantes a enfrentarse a los tebanos si es que éstos quisieran expulsarlo (50-2). La instauración de su culto es relevante, pues el dios quiere que su ciudad natal esté iniciada en sus misterios, pero anuncia desde el comienzo que castigará a Penteo de todas formas, por su impiedad (44-8).

Desde el inicio, entonces, Dioniso se presenta como vengador y castigador. Sin embargo, da la impresión de que durante la obra, cuando aparece disfrazado como mortal, intenta convencer a Penteo de que acepte al dios y sólo cuando ya parece haber agotado todos sus métodos de convencimiento, cambia su plan de acción y decide castigarlo de una forma cruel y violenta. Dioniso procede de esa manera en el enfrentamiento con Penteo durante la primera parte de la obra. Este proceder contribuye a su caracterización del dios. Por medio de sus propias acciones y palabras, Dioniso se presenta como un dios elusivo, irónico, engañoso y cruel en su forma de castigar. Desde su primer diálogo con Penteo, podemos ver este

comportamiento esquivo del dios al no contestar ninguna de las preguntas del rey directamente:

PENTEIO: Esos ritos tuyos son... ¿qué forma tienen?

DIONISO: Es ilícito decirlo ante los no iniciados en lo iniciados en lo báquico.

P.: ¿Qué beneficio aportan a los que ya lo practican?

D.: No te está permitido oírlo, aunque bien vale la pena conocerlo

P.: ¡Buen truco ése con que lo amañas, para que desee yo oírlo!

D.: Los misterios del dios aborrecen al que ejercita la impiedad.

P.: ¿El dios, ya que dices que lo viste claramente, cómo era?

D.: Como quería. Yo no le daba órdenes en eso.

P.: De nuevo te sales por un desvío, hábilmente, sin decir nada. (471-9)

El comportamiento enigmático del dios, lejos de resultar problemático para definirlo, constituye parte de su caracterización. Es una figura que no se deja asimilar tan fácilmente, sino que requiere de un esfuerzo por parte de su interlocutor para comprenderlo más allá de lo literal⁴². Uno podría pensar que Dioniso no quiere responder a las preguntas de Penteo sobre el culto y el dios porque no está iniciado en los misterios (y, por lo tanto, no puede conocer sus secretos). Sin embargo, ya hemos observado que el coro ha

⁴² Foley (1985) explica esta característica del dios en términos teatrales, pero desarrollaremos esa aproximación en el capítulo de la dimensión religiosa del coro.

estado continuamente mostrando características tanto del dios como del culto, incluyendo el misterico, por lo que la elusión de Dioniso no puede deberse a ese motivo. Forma entonces parte de la caracterización del dios el ser elusivo en sus respuestas y en su manera de presentarse⁴³.

El uso de la ironía, tan frecuente en sus diálogos, también es parte de las estrategias que el dios adopta en la confrontación con Penteo su caracterización. Ésta se muestra principalmente en la escena del travestismo de Penteo, en la que el dios responde con una ironía que causa más inquietud que risa en el espectador, ya que pueden adivinarse las consecuencias fatales que caerán sobre Penteo. Esta ironía se desprende de la crueldad de la que hace uso Dioniso para castigar al rey. No le basta con un castigo directo, sino que lo trata con ironía y lo engaña al hacerlo creer que podrá ver a las ménades sin ser descubierto. Este engaño, además, está revestido de crueldad por dos razones. En primer lugar, obliga⁴⁴ al rey a vestir el hábito del dios que tanto ha despreciado, el tirso (835), la piel de corzo (835) y el pelo suelto y largo (831); segundo, lo hace adoptar el

⁴³ Recordemos que Dioniso llega disfrazado de mortal, por lo que, para Penteo, quien dialoga con él es uno de los mortales que sigue a Baco. Segal y Henrichs también se refieren a Dioniso como elusivo (Cfr. Segal 1997, ix, 351).

⁴⁴ Al decir obligar, me refiero a que Dioniso insufla la suficiente locura en Penteo como para que éste acepte las órdenes del dios, como puede notarse en los versos 850-3, 918-22.

hábito femenino (821, 833), a pesar de la vergüenza que lo embarga. Ya en su primera aparición, Penteo se ha burlado de los trajes dionisiacos que visten Tiresias y Cadmo: “Veo al augur Tiresias con las moteadas pieles de corzo, y al padre de mi madre -¡qué gran ridículo!-, que van de bacantes con su tirso. Me resisto, abuelo, a contemplar vuestra vejez tan falta de sentido común”. (248-52). Luego, Dioniso lo hace vestir sus hábitos, pero de manera ridícula, de manera que no quede duda de que esta vestimenta constituye parte de su castigo. Además, no satisfecho con ponerle sus hábitos, lo hace vestirse de mujer. Penteo defiende y representa el canon rígido griego en el que hombre y mujer tienen su posición establecida dentro de la sociedad: las mujeres en el hogar y los hombres en la ciudad. Por lo mismo, la situación que ha provocado la llegada de Dioniso en la ciudad no le cae en gracia: “De que nuestras mujeres han abandonado sus hogares por fingidas fiestas báquicas, y corretean por los bosques sombríos” (217-9), “A todas las que he logrado atrapar, con las manos atadas las custodian mis guardias en la cárcel pública [...] Y aprisionándolas en mis férreas redes, concluiré con esta escandalosa bacanal en seguida” (226-7, 231-2). El provocar conductas no adecuadas en las mujeres molesta sobremanera a Penteo, ya que, para él, cada uno tiene su propio lugar y

manera de comportarse. Por lo mismo, el que Penteo vista de mujer, tomando su papel, intentando por todos los medios en parecerse a una⁴⁵, añade un elemento de crueldad al castigo impuesto por Dioniso. Por último, la crueldad del dios alcanza su punto máximo al hacer morir a Penteo a manos de su propia madre⁴⁶ y despedazado por las mujeres, esparciendo sus miembros por todo el monte.

Dioniso, entonces, mediante sus acciones, se presenta como un dios que ha llegado a castigar y cuyo castigo está teñido de crueldad y engaño. Nos encontramos con una figura que es difícil de asimilar, puesto que el coro, por el contrario, nos ha presentado a un dios bondadoso que sólo trae beneficios a los mortales. Resulta complicado entender, entonces, qué tipo de dios ha llegado a Tebas a instaurar su culto puesto que, si la caracterización de su propia figura estuviera sólo en manos de Dioniso, parecería un dios al que hay que adorar por temor al castigo. Sobre esta problematización del personaje volveremos más adelante. A partir de este momento, volveremos a centrarnos en el coro y en su participación en el

⁴⁵ Como puede notarse en el cuidado que pone en arreglarse el vestido, el pelo y el tirso para parecerse a una (925-44).

⁴⁶ En una clara alusión a la defensa que el mismo Dioniso está haciendo de la suya.

conflicto entre Penteo y Dioniso, y cómo esta participación resulta clave para adquirir una caracterización más completa de la figura de Dioniso.

El conflicto de la obra puede definirse como la tensión que existe entre Penteo y Dioniso debido a la llegada de éste y su culto a Tebas. El coro, debido a su identidad de tíaso, sigue a Dioniso y participa del enfrentamiento a Penteo desde la primera vez que se encuentra con él. Así, cuando el rey insulta a Tiresias y a Cadmo por llevar los hábitos del dios, de inmediato interviene el coro para defenderlos: “¿No respetas, extranjero, los fundamentos de la Piedad, ni a Cadmo el que sembró la cosecha de los hijos de la tierra? ¿Tú, que eres hijo de Equión, ultrajas a tu familia?” (263-5). Aunque no se opone físicamente a Penteo, el coro no duda en mostrar su desacuerdo con el rey ante lo irrespetuoso que ha sido con el dios y con su familia. Participa así del conflicto, no sólo presentando el culto y aspectos de Dioniso, sino que también defendiendo a quien Penteo ataca y alabando a quien apoya al dios (328-9, 775-7). Dioniso lo hace parte también cuando lo incluye en su plan de acción para castigar definitivamente al rey: “¡Mujeres, nuestro hombre penetra en la red!” (848) y éstas se hacen parte aún más cuando incitan el ataque directo a Penteo: “¡Acudid, rápidas perras de la Rabia, acudid al monte, donde tienen su cortejo las hijas de Cadmo!

¡Aguijoneadlas contra el que reviste un hábito de mujer, contra el rabioso espía de las ménades!” (977-81). Aunque no tenemos datos coreográficos, el ritmo⁴⁷ del canto y las palabras llevan a pensar que el coro se movía frenético mientras cantaba esta oda delirante, mostrando no sólo con sus palabras, sino que también con su danza, la alegría frenética de la que es preso él y las mujeres del monte, a las que quiere contagiar de su furor. Excitan a las ménades a la rabia, a la locura personificada en *Lýssa*, en un tono visiblemente menos pacífico que las odas anteriores, participando indirectamente de la acción que está ocurriendo tras del escenario.

En el primer apartado de este capítulo, se habló sobre cómo la vestimenta y los instrumentos dionisiacos caracterizaban a Dioniso. Este despliegue visual y sonoro también influye en la participación del coro en el conflicto, puesto que Penteo se ve afectado por él:

En cuanto a ésas que has traído aquí contigo como cómplices de tus fechorías, yo haré que sus manos dejen de redoblar sobre el tamboril de cuero, y las venderé por ahí o las guardaré en mis telares como esclavas de botín de guerra (511-4).

⁴⁷ “The metre is mainly the various forms of dochmiac, interspersed with iambic (989, 992-4, 1022), iambelegus (iambic + dactylic, 1017), and bacchius + resolved cretic (1018). The dochmiacs express excitement” (Seaford 2001, 228).

El retumbar constante del tamboril, la manifestación visual de los dionisiaco por medio de la vestimenta y de la danza, alteran lo suficiente a Penteo como para que éste quiera ejercer una acción directa sobre el coro, distinta a la que ejercerá sobre Dioniso (a quien encarcela inmediatamente). El rey busca convertirlas en mujeres corrientes, simples esclavas⁴⁸ ya no pertenecientes a los misterios. Necesita bajarles la categoría y así callarlas para no sentirse amenazado, pues están demostrando que el culto dionisiaco ha llegado a la ciudad, simplemente cantando, bailando y retumbando sus tambores.

Además de sus interpelaciones a Penteo, el coro participa también del conflicto presentando el culto e incentivando las acciones de Dioniso. No se repetirá cómo el culto caracteriza al dios, sino que se revisarán aquellos pasajes en el que el coro interviene y participa de la acción sin configurar a Dioniso ni a su culto. Luego de que Penteo se lleva a Dioniso dentro del palacio, el coro interpela directamente a Tebas, representada en el río que la recorre (Dirce). Le pide que acepte a Dioniso, tal como lo hizo cuando el dios nació de Semele y fue recibido por Zeus. Aunque Penteo se comporte

⁴⁸ Como sucedía a menudo con las mujeres luego de una guerra (Cfr. *Troyanas*).

como un tirano⁴⁹, sigue siendo el representante de la ciudad, por lo que si él rechaza el culto, éste no puede establecerse en Tebas. Sin embargo, al mismo tiempo que pide ser aceptado en la ciudad, también anticipa que el obstáculo que pone Penteo pronto será superado: “Aún ¡por la gracia de la vid y los racimos de Dioniso!, aún te has de ocupar de Bromio!” (536). Si bien no es el coro quien ejerce las acciones sobre Penteo, participa de la acción al interpelar directamente y anticipar el desarrollo del conflicto, incluyendo el castigo del rey.

La participación del coro en el desarrollo del conflicto supone más que apelaciones directas a la circunstancia del momento e intervenciones en defensa del dios cuando son necesarias. Al igual que el coro configura aspectos de Dioniso por medio de una relación por correspondencia, también caracteriza a Penteo por medio de una relación por contraste. Se distancia de él no sólo porque no es un coro de ciudadanos, sino porque además, junto con el dios, atraen a Tiresias y Cadmos, únicos otros representantes de la ciudad, hacia el lado de Dioniso. Así, como señala Foley, Penteo queda aislado de todos (1985, 222) y permanece como una

⁴⁹ Rechazando el consejo de los sabios, negándose a escuchar el consejo de sus servidores y decidiendo por toda la ciudad sin dar espacio al diálogo y a la opinión de otros.

figura solitaria que se define por contraste con las demás figuras. La participación del coro en cuanto a esta caracterización de Penteo es fundamental, pues no sólo lo aísla de los demás, sino que sus palabras hacia el rey contribuirán también a un aspecto importante de la configuración de Dioniso. Se analizará, entonces, cómo el coro, participando del conflicto, caracteriza a Penteo.

Cuando el coro habla de Penteo, siempre lo hace en términos negativos y principalmente lo trata de impío y enemigo de los dioses. Podemos encontrar alusiones en varios fragmentos. El primero, luego de que Penteo ataque a Tiresias, dice: “What impiety! O stranger, do you not revere the gods...?” (264-5). Al atacar al adivino, representante de los dioses⁵⁰, Penteo comete una impiedad que el coro continuará señalándole, especialmente en sus odas corales, como ya se demuestra en el primer *estásimo*:

“¡Veneración, soberana divinidad! ¡Veneración, que sobre la tierra bates tu ala de oro! ¿Escuchas las palabras de Penteo? ¿Escuchas su impía violencia contra Bromio, el hijo de Sémele, el dios que en las fiestas alegres de hermosas coronas es el primero de los Felices?” (370-7).

⁵⁰ Particularmente de Apolo por su don profético, aunque éste también puede relacionarse con Dioniso, como señala Tiresias más adelante, ya que “lo báquico y lo delirante tienen gran virtud de profecía” (298-9).

El término Ὀσία (Veneración) es de difícil traducción. Seaford lo traduce como “Purity” y Kovacs como “Holiness”. Seaford señala que la palabra, situada en este contexto, refiere a un comportamiento moral del que Penteo no está dando cuenta debido a su *hybris* (2001, 182). El coro lo señala directamente como un hombre impío, que ha atacado a Dioniso; dios que, además, tiene características positivas como las que indica inmediatamente después de caracterizar a Penteo. El coro continúa rechazando la actitud del rey y recuerdan que, aunque los dioses se encuentren lejos, ven las acciones de los hombres y condenarán a quienes actúan de forma desmesurada (386-401). Esto es un claro anticipo del castigo que caerá sobre Penteo si sigue comportándose de manera impía.

Luego del primer diálogo entre Dioniso y Penteo, y de la amenaza directa del último hacia el dios y su tíaso, el coro caracteriza de forma muy dura al rey: “En su feroz cólera revela su terrestre origen Penteo, que ha nacido de una sierpe de antaño. Le engendró Equión, ¡monstruo salvaje!, a él no como hombre mortal, sino como a un gigante asesino, adversario de los dioses” (537-44). Son tres las caracterizaciones que hace el coro del rey: como monstruo, como gigante, como descendiente de dragón, las tres remitiendo a una configuración monstruosa de Penteo. La última remite al

mito de fundación de Tebas, en la que Cadmo plantó dientes de dragón en la tierra, de la cual surgieron guerreros que lucharon entre ellos. Uno de los sobrevivientes, Equión, es el padre de Penteo (Seaford 2001, 193). Aunque sea hijo de dos mortales, la ascendencia de Penteo remite a un monstruo tan peligroso como un dragón. El coro relaciona el origen de nacer de la tierra con los gigantes, asimilándolos a Penteo puesto que son “los nacidos de la tierra”, hijos de Gea (Grimal 214). Los gigantes son enemigos de los dioses, puesto que lucharon contra ellos luego de derrotar a los titanes. Penteo no sólo se asocia a los gigantes por su rivalidad con los dioses, sino que también porque Dioniso formó parte de esta lucha, derrotando a varios gigantes con el golpe de su tirso (Seaford 2001, 193; Grimal 214). El carácter monstruoso, además de señalarlo directamente como un “monstruo salvaje”, resulta de una unión entre su caracterización como descendiente de un dragón y gigante, ya que resulta que, según el mito, los gigantes poseían serpientes en lugar de piernas (Grimal 214), lo que asimila aún más estos dos seres. Penteo aparece como un hombre monstruoso, adversario de los dioses y particularmente de Dioniso, por lo que nuevamente se lo caracteriza como impío. Por último, tanto un monstruo, como un dragón y un gigante son sanguinarios, puesto que atacan sin razón y con ansias de

eliminar a su adversario, que es tal como se ha presentado Penteo y como el coro lo ha resaltado: “¡Detén la violencia de hombre tan sanguinario!” (555).

En el tercer *estásimo*, cuando el coro canta por primera vez entregando referencias salvajes del culto, además de presentar características de éste, también caracteriza a Penteo:

Como la cervatilla que retoza en los verdes placeres del prado, después de escapar a los terrores de la cacería, lejos de la batida, más allá de las redes bien tejidas, mientras el cazador con sus gritos excita el impulso de sus perros. En raudas y esforzadas carreras, en ráfagas, corre por la llanura junto al río, gozosa en la soledad, lejos de los hombres, y por entre los arbustos del bosque de umbrosa melena. (866-76)

La cervatilla huye aterrorizada del cazador que la persigue sin piedad, tal como Penteo ha estado persiguiendo a los seguidores de Dioniso en Tebas: el extranjero, el coro, las mujeres tebanas, Tiresias y Cadmo. Según la caracterización del coro, es el rey quien persigue y ataca sin piedad a quienes se le oponen, y el coro quien corre escapando de él.

Luego de que el rey ha sido persuadido de adoptar el hábito menádico (830), el coro sabe que caerá en la red tendida por su líder (848), donde

alcanzará la muerte en castigo por la persecución del culto a Baco. Así, Penteo, antes cazador, se convertirá en la presa:

Es tarda en dispararse, mas, sin embargo, segura la potencia divina. Y exige una rendición de cuentas a los mortales, a todos aquellos que honran la insensatez y que no se ocupan de los dioses, con loca opinión. Ocultan de mil formas los dioses el paso lento del tiempo, mientras dan caza al impío. Jamás, pues, se ha de inventar y practicar nada por encima de las leyes tradicionales. (882-96)

El rey tuvo momentáneamente poder sobre el coro y Dioniso, pero eventualmente, como destaca Seaford “the gods do eventually punish those (such as P.) who do not honour them and act above [...] the laws, which [...] are *permanent*⁵¹” (2001, 217). El rey creyó que podría salir impune de sus actos contra Dioniso y sus seguidores ya que no había sido castigado por el supuesto dios. Sin embargo, además de que no se ha dado cuenta de que el castigo comenzó con la locura de las mujeres tebanas, el coro señala que, aunque pueda tardarse, la justicia divina caerá sobre el insensato. Adelanta el castigo de Penteo al mismo tiempo que sigue caracterizándolo como impío.

El coro hace una última caracterización del Penteo cuando éste parte a encontrarse con las ménades:

⁵¹ El énfasis es de Seaford.

¿Quién le ha dado a luz? ¡Porque no ha nacido de sangre de mujeres, sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia! ¡Venga la justicia manifiesta, venga armada de espada, para matar de un tajo en la garganta, al sin dios, sin ley, sin justicia, al descendiente de Equión, nacido de la tierra! (987-96)

Nuevamente se lo caracteriza de forma monstruosa, dándole la ascendencia de mujeres terribles y monstruosas como las Gorgonas, y repitiendo su semejanza a los gigantes y el dragón al decir “nacidos de la tierra”. Además, se hace énfasis en el carácter impío del rey, puesto que los versos 992-6 se repiten luego en 1011-6, resaltando que Penteo se ha comportado de manera injusta (sin ley, sin justicia) e impía (sin dios). El coro así resalta su actitud y las faltas cometidas por el rey: “Quien, con intención injusta y furor impío, contra tus cultos, Baco, y los de tu madre, con delirante ánimo, con perturbada voluntad avanza, como si fuera a dominar lo invencible por la violencia” (997-1001). Penteo no sólo ha ofendido al dios, sino que también a su madre y, como sabemos, ese es un agravio que Dioniso no dejará pasar.

El coro ha caracterizado a Penteo principalmente como un ser monstruoso e impío. Esto es importante no sólo en cuanto a la configuración de este personaje, sino que también para la de Dioniso. Al comienzo de este segundo apartado observamos cómo Dioniso, por sí

mismo, se presentaba como un dios castigador, engañoso, elusivo y cruel. Si se consideran sólo sus acciones y palabras, parece un dios al que hay que adorar por temor al castigo que pueda imponer (que además puede ser sumamente cruel). Sin embargo, si seguimos la teoría de Pfister, vemos que una figura no se compone sólo por sus actos y palabras, sino que también lo hace por medio de las otras figuras de la obra. Y es entonces donde la figura del coro se hace fundamental. Mientras Dioniso se presenta con aspectos negativos o sumamente perturbadores, el coro (y Tiresias) funciona de contrapeso presentando todos los aspectos positivos del dios y su culto: la felicidad permanente, su función social, la libertad fuera de los límites de la civilización, el olvido y el sueño que otorga el vino, la medida, la humildad, la cercanía con los hombres, los milagros en la naturaleza... No existe ningún aspecto negativo del dios en boca del coro que haga dudar a cualquiera que lo escuche de pertenecer a su culto. Incluso la intervención destructora del dios en “el milagro del palacio” dan cuenta de que Dioniso ha atacado el palacio de Penteo, que simboliza a su familia, porque el rey ha desafiado al dios y amenazado a sus seguidores. El coro le ha pedido ayuda (553-5) y éste se ha manifestado para auxiliarlos.

Sin embargo, a pesar de estas características benignas y hasta milagrosas, para el espectador todavía puede parecer perturbadora esta figura de un Dioniso que llega a castigar de una forma sumamente cruel. Pero nuevamente el coro ejerce una función importante, ya que, al mismo tiempo que caracteriza a Dioniso como un dios benévolo, caracteriza también a Penteo como un hombre impío que necesita y merece ser castigado por los dioses. La configuración por contraste que forma el coro con el rey contribuye a la caracterización completa de Dioniso, quien no sólo es un dios que viene a castigar, sino que lo hace porque es lo justo. Así, el coro cumple una función fundamental en la obra, no sólo al hacerse parte del conflicto entre Penteo y Dioniso, sino que también porque, debido a esa participación, contribuye a la configuración de la figura de Dioniso, central para comprender *Bacantes* en su totalidad. De esta manera, podemos comprender que el dios es, al mismo tiempo, “el más terrible y el más amable para los humanos” (861).

3. EL CORO Y LA DIMENSIÓN RELIGIOSA DE *BACANTES*

La presencia de Dioniso en *Bacantes*, no sólo como recitante del prólogo, sino que también como protagonista, ha llevado inevitablemente a muchos críticos a identificar aspectos de su culto en la obra. Así, autores como Dodds y Seaford se han centrado casi exclusivamente en interpretar la obra a partir de los elementos rituales presentes en ella en conjunto con la evidencia histórica respecto al culto. La tarea no es del todo sencilla, pues como señala el mismo Seaford, la información más antigua que tenemos sobre el culto dionisiaco procede, precisamente, de *Bacantes*, ya que la mayoría de lo que se sabe al respecto es de un período posterior a Eurípides (helénístico y romano)⁵². Lo complicado de una de las manifestaciones del culto a Dioniso reside en que es, al igual que el culto a Deméter, un culto misterioso, por lo que sólo aquellos que se encuentran iniciados en éste

⁵² Seaford (1981): “We do not know much about the mysteries of Dionysos and that most of what we do know is from the Hellenistic and Roman period” (252). “Of the fifth-century evidence for the Dionysiac mysteries the most important is the *Bacchae* itself” (253).

pueden conocer todos sus ritos y secretos. Sin embargo, a partir de evidencia posterior sobre el culto, es posible conocer ciertos ritos que se celebraban en él e identificarlos en la obra.

El culto a Dioniso tiene dos aspectos: uno público y otro secreto. Por ser el secreto el más estudiado por los críticos, me referiré a éste en primer lugar. Los críticos han identificado principalmente cuatro ritos: el de iniciación, la *oreibasía* (ὄρειβασία), el *sparagmós* (σπαραγμός) y la *omofagía* (ὀμοφαγία). El primero consistía en el ingreso de nuevos adoradores al culto dionisiaco

centred around an extraordinary (sometimes death-like) experience that effected a transition from outside to inside the group (the thiasos) and from anxious ignorance to joyful knowledge, a transition in which the initial attitude of the initiand is likely to be ambivalent (Seaford 2001, 39).

Esta estructura, señala Seaford, era propia también de otros cultos místéricos (39). El segundo, la *oreibasía*, consistía en la danza en los montes en celebración al dios⁵³. El *sparagmós* consistía en el desmembramiento de un animal y la *omofagía* en el consumo de la carne cruda de éste (Dodds 1959, xvi). Estos últimos son los ritos que generan

⁵³ O, como sugiere Dodds (1959), un ataque espontáneo de histeria masiva que canalizaban por medio de la danza (xvi)

más problemas ya que, como comenta Dodds, aunque se suele hablar del sacrificio de un animal, hay algunas fuentes que señalan que la víctima era un hombre, no una bestia (xviii-xix). Dejando de lado la identidad del sacrificado, el *sparagmós* y la *omofagía* conmemoraban el día en el que Dioniso, siendo niño, fue despedazado y devorado por los titanes. La víctima representaba al dios, por lo que el iniciado, al comerla, debía absorber parte de su vitalidad (Dodds 1959, xvii-xviii).

A partir de estos rituales y de la práctica del menadismo⁵⁴, es que algunos críticos interpretan gran parte de *Bacantes*. Aunque existen otros, sólo se dará cuenta de los tres autores más relevantes respecto a una interpretación religiosa de la obra. Dodds plantea que para comprender la obra es necesario conocer varios aspectos de la religión dionisiaca: sus ritos (y sus propósitos), el significado de sus mitos y las formas que éstos asumieron en la época de Eurípides (1959, xi). El autor hace una relación entre el argumento de la obra, las otras variantes míticas de éste⁵⁵, la iconografía y los ritos dionisiacos para interpretar esta tragedia. Dodds

⁵⁴ Las ménades son el grupo de mujeres que celebraban ritos en honor a Dioniso. En *Bacantes* hay dos grupos de mujeres: el coro y las mujeres tebanas enloquecidas por el dios. Ambos grupos son llamados indistintamente como bacantes o ménades. Para más información sobre el menadismo cfr. Dodds (1940), Henrichs (1978).

⁵⁵ Principalmente en obras de Esquilo y otras obras de Eurípides.

interpreta *Bacantes* a partir de estos elementos y del concepto de “lo dionisiaco”; concepto que adquiere fuerza con Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*. Para Nietzsche

Dionysos combines within himself cruelty and mildness (§10), and ‘the Dionysiac’ unites men with each other, with nature, and with a primal state of unity characterised by contradiction, in which basic divisions are confused: the animals speak, a man feels himself as a god (§1, §7) (Seaford 2001, 31)⁵⁶.

La idea de lo contradictorio es lo que parece definir a Dioniso y parte importante para la interpretación de Dodds. Para él, Dioniso es, al mismo tiempo, el causante y el liberador de la locura, de los elementos irracionales, y resistirse a él es reprimir lo elemental en la propia naturaleza (1959, xvi). Esta ambivalencia del dios, señala Dodds, es esencial para comprender la obra, pues el castigo de reprimir lo elemental de la propia naturaleza es “the sudden complete collapse of the inward dykes when the elemental breaks through perforce and civilization vanishes” (xvi). Penteo es castigado, entonces, por reprimir lo dionisiaco, la naturaleza intentando ser libre, no por negar la instauración del culto a Dioniso.

⁵⁶ Seaford no cita directamente a Nietzsche, pero sí resume sus ideas principales respecto a Dioniso y lo dionisiaco.

Seaford también toma como base los ritos y misterios del culto dionisiaco y sostiene que ciertos elementos de *Bacantes* derivan de un ἱερὸς λόγος de los misterios dionisiacos y que Eurípides conscientemente alude a estos misterios para un efecto dramático dependiente de la religiosidad de su audiencia (1981, 252)⁵⁷. De esta manera, Seaford va identificando los diversos ritos propios de los misterios que pueden identificarse en *Bacantes*, especialmente el rito de iniciación que a su juicio puede aplicarse a Penteo. El autor no cree que la iniciación mística nos entregue la clave para comprender totalmente esta tragedia, pero sí que el material usado por Eurípides para construir esta obra tiene su origen en los misterios, y que la comprensión de éstos, en busca de un efecto dramático, dependerá, como se mencionó, de la religiosidad de su audiencia. La identificación de un ritual de iniciación en Penteo ayudará a comprender aspectos importantes de esta obra. Éste pasa por los mismos estados de temor, confusión e incertidumbre que vive un hombre previo a ser iniciado, pues no está seguro sobre en qué consiste la prueba que deberá pasar (257). Sin embargo, a diferencia del iniciado, Penteo no sobrevive, pues rechaza a Dioniso (258). ¿Cómo puede reflejarse un ritual de iniciación en Penteo si es que éste muere? Seaford

⁵⁷ Ἱερὸς λόγος se refiere las narraciones secretas propias de los cultos místicos que no pueden ser reveladas fuera del grupo de los iniciados.

explica que la prueba de iniciación debe consistir en una experiencia cercana a la muerte para que el iniciado pueda renacer en la felicidad que representa Dioniso (261). Pero el iniciado no debe saber en qué consiste exactamente esa prueba, por lo que debe sentir temor y, como señala el autor, el miedo no puede coexistir con el conocimiento de una transición inminente a la certeza y alegría (257). Así, lo que se presenta como un ritual de iniciación en la figura de Penteo muestra este peligro de muerte que conlleva iniciarse en los misterios dionisiacos. El mito no revela la transición del iniciado, pues, al ser un misterio, debe permanecer secreta (257).

Aunque se centra en el de iniciación, Seaford también señala que los ritos de *oreibasía*, *sparagmós* y *omofagía* también se encuentran presentes en la obra (263). La danza en el monte de las mujeres tebanas, el desmembramiento de Penteo y la breve alusión al consumo de su carne (*Bacantes* 1184) refieren a estos rituales propios del culto. A partir de estos rituales, y especialmente de la iniciación mística, Seaford da cuenta de la importancia social que tiene Dioniso. Éste es un dios al que se le identifica con el concepto de comunidad, la que puede provocar sólo con su presencia (Seaford 2006, 26). Aunque podría sonar contradictorio, ésta también aplica

en cuanto a los misterios y su ritual de iniciación ya que, si bien no todos eran parte de éstos, al entrar, el iniciado se hace parte de una comunidad particular, que no distingue entre clases sociales ni género, dedicada a adorar a Dioniso. El autor destaca, entonces, la cohesión social producto de la presencia del dios en una ciudad, que puede manifestarse, también, en el festival teatral en su honor (28-9).

Foley, a diferencia de los críticos antes mencionados, toma un rumbo distinto en su interpretación. Aunque la autora es más conocida por su interpretación metadramática de la obra⁵⁸, también la analiza desde un punto de vista ritual, pero con un enfoque diferente. Si bien los críticos suelen centrarse en el culto misterioso y los ritos secretos que puedan verse representados en la obra, el culto a Dioniso tiene, como se mencionó al comienzo, un aspecto público. En éste, se invita a todos a participar y a rendir culto al dios, sin restricción para aquellos que no están iniciados en los misterios. Y el momento principal en el que se da esta adoración pública es en los festivales en su honor. En Atenas, existían tres grandes festivales en su honor, de los cuales dos incluían representaciones dramáticas: las

⁵⁸ Considerando que Dioniso es el dios del teatro, puede desprenderse una interpretación metadramática de la obra.

Leneas y las Grandes Dionisíacas⁵⁹. Antes de las representaciones, se celebraban diversos ritos de carácter público en honor a Dioniso en los que todos, no sólo los iniciados, podían participar. Foley, al hacer su interpretación ritual de la obra, se centra en estos ritos públicos, asociados directamente a los festivales teatrales en honor al dios: “The *Bacchae* [...] since its subject is the introduction of a cult into a city-state, specifically the rituals of the god of tragic festival, becomes [...] a play about the ritual aspects of tragedy itself” (Foley 1985, 206).

La autora divide su interpretación en dos momentos. En primer lugar, da cuenta de los ritos propios del festival público que pueden verse representados en *Bacantes*, ya que aunque los misterios son parte del culto a Dioniso, no puede dejarse de lado su caracterización como dios del teatro en cuyo honor se celebran festivales y los ritos que se celebran en él. La autora identifica los ritos de *pompé* (procesión), *agón* (concurso) y *kómos* (celebración) en diversos puntos de la obra, especialmente en aquellos que rodean el momento del sacrificio de Penteo (208). En segundo lugar, propone que lo que Dioniso lleva a Tebas es un “protofestival”, una forma

⁵⁹ El tercer festival corresponde a las Antesterias, el festival del vino. Cfr. Seaford (2001) 38. Las Grandes Dionisíacas se diferencian de las Leneas en que la primera es una celebración cívica, primaveral, a la que acudía gente de muchas polis; y la segunda es una celebración rural, invernal, a la que, probablemente, acudía menor cantidad de personas.

embrionaria del festival ya establecido en la Atenas de Eurípides, y que Penteo es castigado porque es incapaz de comprender la verdad simbólica que el festival y el teatro ofrecen al adherente al culto (207). Explora la relación entre los ritos y el teatro, ya que, aunque la obra dramática no sea en sí misma un rito, sí pueden influirse uno al otro, especialmente dentro del contexto del festival:

The poet uses the god to investigate the complex relation between ritual and theatre, festival and society. By taking festival back to its origins, he examined the role of festival and theatre is establishing, enforcing, or threatening the social order, and the way that art interprets human and divine experience of the city. (207)

La autora une estos dos aspectos para mostrar cómo Dioniso se revela principalmente por medios asociados al teatro (218) y que, tal como éste, nos muestra otro medio de acceder a la realidad. Aunque Seaford mencione qué aspectos del festival pudieron influir en *Bacantes* (Seaford 1981, 267; 2001, 37-9), Foley se centra exclusivamente en el lado público del culto a Dioniso, no minusvalorando su importancia al momento de interpretar la obra en su totalidad.

En el análisis de la mayoría de los críticos salvo Foley, quien le concede un grado de mayor importancia, la figura del coro suele quedar algo

marginal. No resulta extraño si se considera que la mayoría de los análisis se centran en los misterios dionisiacos. El coro, si bien iniciado en el culto, permanece a la vista del público y de la ciudad todo el tiempo, por lo que la celebración de los ritos místéricos no puede estar en sus manos. Aunque lo que se presente en el mito sea sólo una representación simbólica del culto y, por lo tanto, no son los ritos reales del menadismo, dentro del mundo de *Bacantes* el coro cumple la función de mostrar el culto⁶⁰ e invitar a la ciudad a unirse a él. Pero, aunque quiera que se le unan, como iniciado en el culto no puede permitir que no iniciados conozcan los misterios sin antes haber pasado por el ritual de iniciación. Debido a esto, los críticos han dejado de lado la figura coral, salvo para mencionar que es distinta en comparación a los otros coros de Eurípides. No obstante, debido a su argumento y protagonista, ningún elemento de la obra puede ser dissociado de una dimensión religiosa, por lo que el coro no puede ser dejado de lado. A diferencia de los otros críticos, Foley sí lo toma en cuenta, ya que al centrarse en el aspecto del festival, no puede obviar a la figura más visual del culto, aquella que viste los hábitos e invita a toda la ciudad, sin excepciones, a participar de la celebración. Me parece que el coro en

⁶⁰ Una función no explícita, pero existente de todas formas.

Bacantes, así como configura a Dioniso dramáticamente como personaje y participa del conflicto, también representa partes importantes asociadas a su religión, por lo que debe ser analizado respecto a ello. Se analizará esta dimensión religiosa del coro reconociendo cuatro ámbitos a los que se refiere, algunos en mayor medida que otros: culto público (festivales), culto misterioso, himno en cuanto práctica poético coral de alabanza al dios, y menadismo.

3.1 Culto público

Antes de analizar específicamente la figura coral, es necesario un breve resumen sobre la naturaleza de los festivales dionisiacos: las Grandes Dionisiacas, las Leneas, las Dionisiacas Rurales y la Antesterias. El primero era un festival que se celebraba en Atenas entre Marzo y Abril en honor a Dioniso y como ocasión en que Atenas le mostraba el esplendor de la ciudad a todo el mundo griego (Scodel 74). En este festival, se presentaban ditirambos, tragedias, comedias y dramas satíricos. Antes del concurso en sí, se hacían diversas ceremonias: los poetas presentaban en una procesión las obras que montarían, algunas ceremonias relacionadas directamente con

la democracia⁶¹ y, las que atañen más a este capítulo, ceremonias religiosas en honor a Dioniso. El festival daba inicio con la *katagógia* (καταγωγή), que recuerda la llegada original de Dioniso a Atenas acompañado de su séquito (tíaso). A este rito, le seguía inmediatamente una procesión (*pompé*), en la que se escoltaba la estatua de Dioniso hasta el teatro, donde se la dejaba al centro de la orquesta⁶² durante las representaciones. Durante la procesión, se hacían sacrificios, se danzaba y cantaba en honor al dios. En el festival, la estatua podía estar acompañada de un pequeño grupo de personas o de la ciudad completa (Seaford 2001, 38). Luego de los ritos y ceremonias, se realizaba el certamen (*agōn*) y, cuando concluía, se elegía a los ganadores en cada categoría para luego hacer una celebración (*kōmos*) (Foley 1985, 211). El segundo festival, las Leneas, también consistía en un festival dramático, pero a diferencia de las Grandes Dionisiacas, éste era más pequeño y se realizaba en invierno. Era un festival más pequeño ya que, al ser invernal, la época de navegación no había comenzado y, por lo tanto, su público era exclusivamente ateniense (Scodel 78). El tercer festival, las Antesterias, consistía en un festival del vino celebrado en

⁶¹ Para más información sobre el programa del festival y las ceremonias democráticas, cfr. Scodel.Nros de página.

⁶² “Lugar para la danza”, donde se situaba el coro.

primavera en el que se adoraba a Dioniso por medio del vino. Se abría la nueva cosecha y se bebía el vino, por el cual quien lo bebía quedaba poseído por el dios (ἔνθεος) (Dodds 1959, xiii). El coro en *Bacantes* representará o aludirá, de distintas maneras, estos tres festivales. Se analizará su llamado a la participación masiva y la formación de una comunidad dentro de estas celebraciones, aspecto fundamental de los festivales dionisiacos; la representación performática (visual y sonora) del festival, que también permite dar cuenta de una caracterización de Dioniso; y la representación de los ritos de carácter público⁶³ celebrados en los distintos festivales por medio del coro.

El coro, al igual que el séquito que acompaña a la estatua del dios, invita a toda la ciudad de Tebas a participar de la celebración: “¿Quién en la calle? ¿Quién en la calle? ¡Qué salga fuera todo el mundo y santifique su boca reverente! Porque los himnos de ritual de siempre cantaré a Dioniso” (68-72). El coro llama a todos a participar públicamente del culto al dios, a salir de sus casas, abandonar la vida rutinaria del hogar. No sólo salir a festejar, sino que también a unirse a éste y santificarse al dios. Si bien es cierto que

⁶³ Hago esta distinción porque durante las celebraciones públicas, se ejecutaban ritos místicos a los que sólo los iniciados podían acceder.

esto último puede considerarse una invitación a un ritual de iniciación (Seaford 2001, 155), el coro sigue invitando a la ciudad completa, sin distinción a unirse. Pero este no es el único momento en el que se ve este llamado público. Éste se manifiesta particularmente en la segunda estrofa de la párodos:

¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, corónate con yedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco entre ramos de encina o de abeto!

¡Vestida con la moteada piel de corzo, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso cargado de furor! Pronto la comarca entera danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, agujoneado por Dioniso. (105-19)

No sólo invita a toda la ciudad a unirse, sino que también a manifestarlo visualmente como en el festival. Llama a la ciudad a adornarse con los símbolos báquicos, tanto las calles como la gente que vendrá a adorar al dios. Scodel menciona que en la procesión en la que se escolta la estatua se llevaban *phalloi*⁶⁴ sobre postes (75), pero también quienes guiaban a la estatua estaban vestidos con los hábitos dionisiacos; los mismos que invita el coro a vestir a la ciudad: corona de yedra, piel de corzo, tiras de lana ceñidas al cuerpo, el tirso, ramas llevadas por las bacantes. Además del

⁶⁴ Grandes figuras de falos erectos.

llamado a la ciudad, la vestimenta es el primer símbolo de adoración pública, pues es una manifestación patente, a la vista de todos, que muestra qué dios es el adorado. Esto puede notarse cuando salen Tiresias y Cadmo, únicos tebanos que responden al llamado, vestidos con los hábitos dionisiacos: “que tomaríamos los tirsos, vestiríamos las pieles de corzo y coronaríamos nuestras cabezas con brotes de yedra” (176-7), “vengo dispuesto con este hábito del dios” (180). De hecho, cuando Penteo sale a escena y hace una especie de segundo prólogo, nota la ropa y adornos que traen puestos los dos ancianos, haciendo la conexión inmediata de que han decidido adorar públicamente al dios (248-54).

La llegada de Cadmo y Tiresias no sólo ratifica la importancia de usar los hábitos del dios, sino que también el llamado público que hace el coro. Si bien en los ritos secretos lo más probable es que podían participar sólo mujeres⁶⁵, al rito público estaban invitados hombres y mujeres, jóvenes y ancianos. Las mujeres tebanas de todas las edades ya están celebrando al dios⁶⁶, por lo que Tiresias y Cadmo representan a los hombres ancianos que

⁶⁵ Seaford (2001) 166.

⁶⁶ Porque Dioniso las ha enloquecido.

pueden participar de la alegría del culto al igual que los jóvenes, pues

Dioniso no hace distinción al respecto:

¿Va a decir alguno que si no me avergüenzo de mi vejez, al ir a bailar con la cabeza coronada de yedra? Es que el dios no ha hecho distingos sobre si debe bailar el joven o el viejo; sino que quiere recibir sus honores de todos en común y desea que se le dé culto sin diferencia de clases. (204-9)

La participación masiva es clave para el festival, pues recuerda que Dioniso no hace distinción entre sus adoradores, al igual que el teatro invita a todos a asistir a sus representaciones (incluyendo a extranjeros, mujeres y esclavos)⁶⁷. Es un festival donde se borran las diferencias y todos acuden a celebrar a un dios que provoca la cohesión social. Esto puede verse en algunos documentos históricos relacionados con el culto público:

Demosthenes quotes an oracle requiring the Athenians to perform thanksgiving for Bromios ‘along the streets broad for dancing [...] all mixed up together [...]’, just as at *Ba.* 35-8 the whole body [...] of Theban women are ‘mixed up’ [...] with the daughters of Kadmos, and Aristotle observes that Kleisthenes strengthened Athenian democracy by reducing the private cults to a few public ones and devising everything to ensure that everybody is ‘mixed up’ with each other. (Seaford 2001, 38)

La ciudad entera deberá bailar en honor al dios y unirse unos con otros, formando una sola comunidad entre todos los habitantes. El coro llama a abandonar sus casas a los que quedan en la ciudad y a unirse a las mujeres

⁶⁷ Siempre y cuando puedan pagar la entrada.

que los aguardan en el monte. Así, ya no estarán separados por los límites de las convenciones, sino que hombres y mujeres formarán un solo grupo en el que no existen distinciones, ya que sólo importará la adoración al dios.

La formación de una comunidad heterogénea resulta fundamental para comprender la esencia del dios en quien los opuestos adquieren una gran importancia: hombre-animal, mujer-varón, griego-extranjero (Seaford 2006, 28). Recordemos que Dioniso se disfraza de mortal con aspecto afeminado (*Bacantes* 353, 493) y viste a Penteo como una ménade (821-36), al mismo dios se le ve con apariencia de toro, león y serpiente⁶⁸, y, por último, Dioniso viene de las tierras bárbaras, acompañado de su séquito de mujeres lidias (Asia), donde ya ha establecido su culto, para ahora instaurarlo en Grecia. Al incluir todas estas oposiciones, forma una comunidad de seguidores única en cuanto a su heterogeneidad.

Formar una comunidad con identidades tan opuestas sólo puede lograrse borrando los límites que las separan. El primer recurso es, como se mencionó, la vestimenta. El uso de un uniforme o hábito iguala a todos los

⁶⁸ En la obra se refieren a Dioniso como un toro dos veces (100, 920), mientras que las dos últimas son referidas por el coro en una oda coral (1017-9).

miembros de una comunidad, sin importar su edad, sexo o nacionalidad⁶⁹, transformando distintas identidades en una sola. Otro factor que ayuda a disolver los límites es el más recordado hoy cuando se piensa en Dioniso: el vino. Dice Seaford: “The association of Dionysos with freedom and communality derives, in part, from his association with wine. He liberates psychologically through wine [...], and wine tends to dissolve barriers between people” (2006, 29). Para Penteo, el vino es causa de desorden y liviandad entre las mujeres que han sido enloquecidas por el dios (221-5). Sin embargo, como señala Tiresias y luego el coro, el vino no provoca inmoralidad en quienes lo consumen, sino que libera la propia naturaleza que estaba escondida (314-8)⁷⁰, libra de las penas y concede el olvido a quienes lo beben (280-3, 381-5). Más importante aún, el vino forma una comunidad en la que todos se unen bajo el deseo de olvidarse del dolor, tal como señala el coro: “Igual al rico y al más pobre les ha ofrecido disfrutar del goce del vino que aleja el pesar” (421-3).

Además del aspecto visual (los hábitos) y el vino, el coro tiene otra manera de invitar a ser parte y demostrar el culto público de Dioniso: la

⁶⁹ Pensemos, por ejemplo, en equipos deportivos, colegios, comunidades religiosas, compañías de música y danza, etc...

⁷⁰ Penteo acusa que las mujeres se comportarán de manera inmoral producto del consumo del vino, pero Tiresias aclara que no lo harán si es que no estaba en su naturaleza desde el principio.

mousiké (música y danza). El mejor ejemplo de comunidad es la figura misma del coro: un grupo de mujeres cantando a una sola voz sobre las maravillas de pertenecer al culto dionisiaco. Al mismo tiempo que cantan y bailan, tocan los instrumentos dionisiacos, el *aulós* y el tamboril (120-34). Este último, según Seaford, posee múltiples funciones en la obra, algunas de las cuales remiten al festival público y la participación masiva: “[the drums] help to announce the public presence of the thiasos, [...] embody the general participation urged on Thebes” (2001, 156-7). El sonido rítmico y constante incita a la gente a salir a ver y evoca la marcha de una multitud. Por medio de la música invitan a la ciudad a participar y a honrar al dios. Al son del tamboril y del sonido de las flautas, la gente (sólo Tiresias y Cadmo en la obra, toda la ciudad en el festival) se une al cortejo que adora a Dioniso.

Por medio de la danza y el canto, las personas se unen en un solo grupo que actúa con un único propósito⁷¹. En este caso, es adorar a Dioniso en Tebas. Aunque no es un grupo muy grande⁷², el poder del dios le imprime

⁷¹ “By communality I mean the sum of the feelings and actions of several individuals that promote and express their simultaneous belonging to the same group” (Seaford 2006, 26).

⁷² El coro está compuesto por quince integrantes, y si se cuenta al extranjero, a Tiresias y a Cadmo, no suman ni siquiera veinte personas. Es cierto que las mujeres tebanas sumarían al grupo de adoradores,

la fuerza necesaria para generar miedo en los opositores: “communality is so powerful that here again [...] the Dionysiac is dangerously ambivalent” (Seaford 2006, 26). El poder de Dioniso hace que este pequeño grupo pueda oponerse con fuerza a las amenazas del rey, a pesar de que algunas sean directamente contra ellas. Pero esto funciona sólo porque las bacantes se entregan por completo al dios y se olvidan de sí mismas:

Calling to the bacchantes to join the rites, the chorus display the distinctive features of this new god’s worship: delight in song, ecstatic dancing, the excitement of pulsing animal life, and the forgetting of self in the surge of intense group emotion” (Segal 2000, 19).

El olvidarse de uno mismo para unirse por completo al resto del grupo, crea una fuerza difícil de ignorar. El poder del coro reside precisamente en esa conexión que mantienen sus integrantes y Dioniso. Y, recordemos, Dioniso no es un simple líder que ordena sin participar. Él se hace parte también del grupo y acompaña a su coro para afrontar los obstáculos que se le presentan al momento de instaurar su propio culto. Quizás muchas veces crean que no está presente, pero acude en su ayuda disfrazado de extranjero y al momento de liberarse a sí mismo⁷³, respondiendo directamente a la petición

pero ellas se encuentran enloquecidas por el dios en castigo, por lo que no se las puede considerar como parte de este grupo.

⁷³ Dioniso, disfrazado de mortal, fue apresado por Penteo en el palacio. Él mismo se libera y provoca el derrumbe e incendio del edificio. Más tarde, vuelve a salir como mortal afirmando que el dios lo liberó.

de su séquito. Cuando el coro entrega sus consejos en las odas corales, también habla por Dioniso ya que, como se señala en una de las odas, la sabiduría de Dioniso es la sabiduría de las masas (Foley 1985, 236; *Bacantes* 430-1). El poderío que imprime, entonces, la integración del dios a la comunidad hace de este grupo una fuerza difícil de resistir.

El uso de la vestimenta y los adornos, la danza, el canto y los instrumentos permiten crear una comunidad con Dioniso, relacionada directamente con el culto público, y unirse estrechamente con el dios. Todos estos elementos hacen referencia directa a Dioniso, de manera que resulta imposible separar a éste de su tíaso y al tíaso de su dios. La expresión sensorial, entonces, resulta indispensable para definirlo a él y a su culto público, tal como señala Foley:

Every scene in the *Bacchae* up to the final messenger speech makes an issue of Dionysiac costume and movement as a visible representation of the elusive god. Large sections on the two messenger speeches, as well as the parodos, communicate his divinity through descriptions of the costumes, songs, and movement of the maenads. (Foley 1985, 222-3)

Es por esto que lo primero que nota Penteo cuando se fija en Cadmo y Tiresias es en los hábitos que tienen puestos. Y, furioso, quiere arrebatarlos (253-4). Hace lo mismo con el extranjero (493, 495) y con las

bacantes, a quienes quiere arrebatárles el tamboril (513). Penteo quiere eliminar todo rastro del culto que ha llegado a la ciudad y como no ha logrado apresar a las mujeres del monte (pues se liberan una vez han sido encadenadas, 443-8), el único recurso que le queda es quitarles toda forma de manifestación visual o sensorial: la ropa, el pelo del extranjero, el tirso, el tamboril y ocultar su danza (511). La fuerza del festival es demasiado grande para que Penteo, opositor al culto, pueda soportarlo y decide rechazar todas sus manifestaciones visuales (Foley 1985, 223). Resulta irónico⁷⁴ que, finalmente, parte de su castigo sea vestir los hábitos que ha intentado destruir con tanta fuerza.

Las fuerzas visuales de la obra, el aspecto público del dios, son esenciales para el desarrollo de ésta. Vimos que el uso de éstas es precisamente lo que más altera a Penteo. Considerando esto, como señala Foley, se puede afirmar que

The *opsis* of the *Bacchae*, to use Aristotle's term for theatrical spectacle, is not simply a *hêdusma* or additional 'seasoning'. The plot or arrangement of events, the action or *praxis*, and the spectacle become for large parts of this play one and the same thing (1980, 108).

⁷⁴ Y señal de un aspecto cruel en el dios.

El medio por el que Dioniso se revela principalmente, plantea Foley, es por medio del teatro (108), haciendo uso de varios recursos que podríamos llamar “espectaculares”⁷⁵. Parte del espectáculo es la asociación con el festival de las Grandes Dionisiacas, por lo que es importante analizar la representación de éste en el coro.

La representación del festival no está sólo en manos del coro. Otra forma del festival está retratada en las ménades, quienes, para Girard, representan los orígenes de éste y del certamen trágico⁷⁶:

The Dionysiac festival, like sacrifice, commemorates the precultural and undifferentiated state of humanity and takes it back to its violent beginnings, to its origins in reciprocal violence and a mimetic rivalry enacted here by the doubles Dionysus and Pentheus. The *sparagmos* (tearing apart) of Pentheus reenacts the original unanimous and spontaneous killing of the surrogate victim, as well as restoring order to the community and recreating religion in the form of the cult of Dionysus. (Foley 1985, 55)⁷⁷

Siendo este festival para Girard, en su origen, violento, la asociación de éste a las ménades es bastante visible. Las mujeres están alejadas de la civilización, en una forma de vida salvaje que permanece pacífica hasta que

⁷⁵ Como el disfraz de mortal de Dioniso, la danza de las bacantes, el uso del tamboril, el incendio y derrumbe del palacio, el travestismo de Penteo, la aparición del dios sobre el *theologeión* al final de la obra, la cabeza (máscara) de Penteo en manos de su madre.

⁷⁶ El foco de esta tesis se encuentra en el coro, pero me parece que es importante mencionar el papel que ejercen las ménades en la representación del festival, según Girard, para hacer un contraste con la representación de éste en las bacantes.

⁷⁷ Foley resume las ideas del libro de Girard (1977) *Violence and the Sacred*.

se la ataca. Cuando esto último sucede, responden con violencia y sacrifican al ganado de los pastores y a Penteo. Este sacrificio recuerda al sacrificio de una cabra u otro animal en honor a Dioniso para, como señala Girard, restaurar el orden. Para el autor, la representación de las ménades del festival consiste en un “protofestival” que luego fue evolucionando hasta transformarse simplemente en una conmemoración de la violencia ejercida en los primeros festivales a modo de ritual. Del mismo modo que las ménades representan el festival antiguo, el coro representaría el festival de los tiempos de Eurípides, aquel que representa con palabras, música y danza lo que en el pasado según Girard, se hacía de manera literal:

In contrast to the women on the mountain, the chorus, when it presents the worship of Dionysus to the city, offers the experience of festival in a benign and controlled form. The Asian women sing, dance, and present new myth and symbols to the city; their violence is exclusively verbal. (237).

La forma que tiene el coro de presentar el festival es exaltada, pero nunca violenta. Sí, celebra la muerte de Penteo y se puede afirmar que incita con su canto a las ménades para que lo persigan, pero su acción no es directa y, de todas formas, la muerte de Penteo es un castigo por no querer aceptar al dios.

Aunque Foley sí cree que las ménades también representan, en parte, el festival, discrepa de Girard al negar que éste sea realmente un profestival. Por el contrario, Foley afirma que es el coro quien lleva este festival embrionario a Tebas, no las ménades (207). Aquel presentado por las ménades es uno corrupto, en el que se realizan ritos sacrílegos (sacrificio de Penteo). El rey es castigado precisamente porque no acepta este festival en su forma civilizada, ya que siempre lo compara con aquel presentado por las mujeres tebanas. Por lo mismo, su castigo consiste en experimentar este festival corrupto representado en las ménades, aquel en su forma más violenta y descontrolada (238).

El festival que presentan las ménades, entonces, es muy distinto al que presenta el coro. Penteo, sin embargo, se opone incluso al presentado por éste último pues insiste en considerar a Dioniso como un dios que corrompe a las mujeres incitándolas a la inmoralidad (*Bacantes* 225). El rey es incapaz de ver que el culto presentado por las bacantes es benigno y que sólo trae felicidad a quien se une. No comprende que el salvajismo⁷⁸ y la euforia es una forma de liberarse de las ataduras convencionales que impone la civilización. Pero, como cualquier festival, es una libertad

⁷⁸ Como se aclaró en el capítulo anterior, no en el sentido de violento, sino que lejos de la civilización.

momentánea que dura mientras se celebra y que en ningún caso crea desorden, aunque a los ojos inexpertos pueda parecer caótico. Penteo se cierra ante esta expresión de libertad pues, como señala Foley, es incapaz de comprender las formas simbólicas que se encuentran tras esa manifestación del festival (207). Al cerrarse por completo, niega la posibilidad de que su polis se una al culto, pues él es el rey y, como tal, representa a Tebas. Aunque un rey en la Antigüedad debiera poder decidir por toda su ciudad sin problemas, en la época de Eurípides y el resto de los trágicos, la democracia es el valor más importante. Por lo mismo, aunque sea anacrónico, se aplican los valores democráticos en las tragedias, de manera que si un rey decide por sí mismo asuntos relacionados con la polis sin consultar o escuchar consejo, se le considera un tirano⁷⁹. Penteo se comporta como uno al prohibir que cualquier habitante de la ciudad, sea hombre o mujer, esclavo o rico, se una al culto dionisiaco. Desprecia a Tiresias y a Cadmo por vestir los hábitos, quiere aprisionar a las mujeres tebanas que celebran en el monte, quiere callar y vender a las mujeres del coro y así eliminar todo rastro del culto en la ciudad. No ha logrado capturar a las

⁷⁹ Pensemos, por ejemplo, en Creonte en *Antígona*, acusado por su hijo (733-9) y por Antígona (506-7) de tirano; también en el *Ion* de Eurípides, donde Ion hace una acusación contra la tiranía (621-32).

ménades que practican el rito secreto, por lo que se desquita en el público, abierto para todos, negando el paso a cualquiera que quiera participar.

Dioniso, en cambio, por medio de este rito público, contrasta fuertemente en cuanto a valores democráticos con Penteo. Mientras Penteo niega el paso, el dios llama a todos, por medio del coro, a unírsele. Como se menciona varias veces en la obra, no hace distinción entre quienes quieran celebrar, como se nota en la participación de Tiresias y Cadmo (hombres ancianos) y las mujeres (jóvenes y ancianas). El coro representa este festival, abierto para todos, bailando y cantando constantemente a pesar de las amenazas de Penteo. Lo que el rey cree que es una amenaza para la democracia (pues para él genera desorden y causa que las mujeres y ancianos no se comporten como debían) en realidad es su máxima expresión. La real amenaza contra la democracia es el mismo Penteo:

Through the chorus we see that in a city under control Dionysus emerges in symposia and in civic festivals as a celebration of the democracy's freedom from political hierarchy and rigid control of personal behavior, and as an appropriate release from care. Dionysiac rite and myth can complement the political aims of a democracy and guard against the institution of tyranny. (Foley 1985, 240)

La manifestación del coro incluye no sólo una representación del festival teatral, aludiendo al culto público de Dioniso, sino que también que por

medio de éste se representan características del propio dios. En la obra, no es Dioniso quien invita a todos a participar, sino que el coro, pero es Baco quien se encuentra representado en la manifestación del coro. Así, se produce el gran contraste entre él y Penteo pues, mientras que el rey se encuentra solo defendiendo una supuesta democracia, en realidad es Dioniso, representado por sus seguidores, quien manifiesta su verdadero significado.

Además de considerar la representación del festival en manos del coro en términos generales y performáticos, es importante revisar la manera en que esta figura manifiesta los ritos públicos que se realizaban en los tres. Al comienzo, se mencionaron los rituales de *katagógia*, *pompé*, *agón* y *kómos*. Veremos cómo se representan en la obra y de qué manera influye la presencia del coro en la realización de éstos. El primer ritual, la *katagógia* (καταώγια)⁸⁰ consiste en la entrada procesional de Dioniso a Atenas, recordando su primera llegada a la ciudad⁸¹ (Seaford 2001, 38). La *katagōgia* es un tipo de epifanía (por medio de la estatua del dios) que surge

⁸⁰ Este ritual también es llamado *eisagogē*: “Cada año, en torno al día nueve, tenía lugar una procesión denominada *eisagogē* que conmemoraba la introducción original del dios desde *Eleutherai*, Beocia, al Ática (Breviatti 30). La diferencia de nombres puede deberse a que Seaford señala que es en Ionia donde se le llamaba *katagōgia* al ritual de entrada del dios a la ciudad (38).

⁸¹ En las Grandes Dionisíacas, desde Eleusis, y en las Antesterias, desde el mar.

en el contexto de un ritual. Seaford señala que una epifanía tiende a ocurrir en ciertos contextos: ritual o de crisis. La conmemoración de la entrada de Dioniso a Atenas corresponde al primer contexto. Sin embargo, ambas situaciones pueden entrecruzarse, de manera que una epifanía puede realizarse bajo el contexto de un ritual, pero recordando también una crisis que originó dicho acto. Por ejemplo, la llegada de Dioniso en el contexto del festival de las Antesterias en un barco rememora la epifanía del dios cuando fue capturado por piratas (Seaford 2006, 40). De esta forma, aunque la epifanía de Dioniso por medio de la estatua se dé en un contexto ritual, recuerda una crisis en la que el dios fue invocado y éste apareció.

Este rito es fácilmente identificable en *Bacantes*, ya que al comienzo de la obra podemos ver la primera llegada de Dioniso, no sólo a Tebas, sino que a toda Grecia:

He llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos, tras de haber llevado allí también mis coros y fundado mis ritos, a fin de ser un dios patente a los mortales. A Tebas, la primera en esta tierra helénica la he alzado con mi grito, ciñendo a su cuerpo la piel de corzo y poniendo en su mano el tirso, dardo de yedra (20-5).

Dioniso ha fundado ya su culto en tierras bárbaras y ahora entra por primera vez a Grecia, eligiendo como primera ciudad a Tebas. El coro marca esta

conexión con el ritual al referirse a sí mismo como quien trae en procesión al dios:

Just as the ritual escorting Dionysos into the city was known in Ionia as Καταώγια, so the chorus of *Bacchae* describe themselves in their entry-song as Διόνυσον κατάγουσαι, ‘bringing Dionysos in’ from the Phrygian mountains to the Greek streets broad for dancing” (Seaford 2001, 38).

Prácticamente señalan que están celebrando el ritual en Tebas. La elección de esta ciudad en específico también puede asociarse con la *katagógia*, específicamente por su relación con el mito que justifica la realización del rito. Seaford señalaba que el ritual podía nacer de una crisis. Así como la entrada de Dioniso a Atenas durante las Antesterias recordaba el secuestro del dios por piratas, la llegada del dios a Tebas también nace a partir de una crisis. Dioniso elige Tebas porque su madre Sêmele lo dio a luz por primera vez producto de la manifestación divina de Zeus, muriendo ella y naciendo Dioniso antes de tiempo. El parto violento del dios es una de las crisis que lo lleva a Tebas, donde aún puede verse la tumba en llamas de su madre, fulminada por el rayo. La otra crisis es que la familia de su madre niega la paternidad de Zeus respecto a Dioniso:

Porque las hermanas de mi madre, quienes menos hubieran debido, aseguraban que Dioniso no había nacido de Zeus, sino que Sêmele,

desposada por algún mortal, le atribuía a Zeus la culpa de su furtiva unión. «¡Patrañas de Cadmo, por lo que Zeus la mató», -voceaban- «por falsear bodas!» (26-31).

Dioniso llega a la ciudad no sólo a instaurar su culto, sino que también a reivindicar a su madre producto de la injusticia que se le hizo al no creer su palabra. Ambas crisis provocan su llegada, generándose la *katagógia* reflejada del festival. Al igual que la estatua del dios es escoltada dentro de la ciudad, así el coro escolta también al verdadero Dioniso dentro de Tebas. Lo ha acompañado desde todo el camino desde Lidia (Asia) hasta llegar a Grecia donde hace su entrada por primera vez.

Luego de la *katagógia*, se da inicio a la celebración oficial del festival que comienza con una procesión (*pompé*) en la que participa toda la ciudad. Durante la procesión “los celebrantes entonaban himnos y realizaban danzas ante las capillas que había en el camino y el desfile terminaba con una fiesta sacrificial en el santuario de Dioniso *Eleuthereús*” (Breviatti 30). Aunque el dios hace el prólogo solo y luego se retira para dar paso a su séquito, como hemos visto, el coro lo representa constantemente a él y a su culto. Así, aunque el coro entre en procesión sin estar Baco físicamente presente, se encuentra representado en él del mismo modo que una estatua simboliza al dios real. El coro realiza la *pompé* representando en sí mismo

al dios y, al mismo tiempo, llamando a toda la ciudad a que salga a recibirlo, uniéndose al cortejo que llevará a Dioniso hasta el centro de la acción⁸². Representa al dios y al cortejo a la vez, ya que la ciudad no responde al llamado, a excepción de Tiresias y Cadmo, por lo que debe ser esta misma figura representante del dios quien lo conduzca al centro de la ciudad⁸³. Foley aplica el término de *pompé* a un momento diferente de la obra. Ella ve el reflejo de esta procesión en el momento en el que Dioniso escolta a Penteo fuera de la ciudad donde verá a las ménades (o al menos lo intentará) para situarlo al centro de su coro de ménades tebanas⁸⁴ (Foley 1985, 209). Pero, aunque su interpretación me parece correcta en cuanto a situaciones del festival que se reflejan en la obra, me parece que es más directa la representación de la procesión en la figura del coro al comienzo de la obra, ya que recrea directamente la escolta del dios hacia la ciudad, donde todos deberían salir a acompañarlo y adorarlo⁸⁵.

⁸² En Atenas corresponde al teatro, donde se realizará el concurso de ditirambos y obras dramáticas; en Tebas, en la obra, será el lugar frente al palacio, cercano a la tumba de Sémele, donde se representará la acción.

⁸³ Simbólicamente hablando, ya que en realidad Dioniso se encuentra danzando con las ménades tebanas y será llevado al palacio por uno de los servidores de Penteo.

⁸⁴ Al igual que la estatua de Dioniso se sitúa en la *orchestra* (lugar para la danza), donde se sitúa el coro en las representaciones.

⁸⁵ Además de que el análisis de esta tesis se centra en la figura del coro.

Luego de las procesiones, comenzaban las competiciones dramáticas (*agón*)⁸⁶. El orden y el número de días dedicado a cada una de ellas es discutido (Breviatti 31), pero sabemos que existían tres categorías: ditirambos, tragedias y drama satírico, y comedia. Aplicar el término de competencia o concurso a la figura del coro resulta complicado. Sí podríamos afirmar que existe una entre Penteo y Dioniso, o entre el primero y Tiresias, pero el coro, aunque defiende ardientemente el culto, no se enfrenta a Penteo en una discusión directa. Sin embargo, hay que tener en cuenta una situación que plantea Foley en cuanto al término *agón*: “In a society in which contest in any form played such a central role, it is difficult to specify the meaning of *agón*, which can refer to a debate, a trial, an athletic or theatrical contest, a labor of Heracles, and a struggle” (1985, 212). De esta forma, aunque presente en el festival a modo de concurso dramático, no debemos asociar este término exclusivamente a una competencia. Foley habla de *agón* en el enfrentamiento entre Dioniso y Penteo, que concluye con la muerte de éste en una forma de hacer justicia (212). Pero el triunfo de Dioniso no es sólo de él como personaje, sino que

⁸⁶ Se ha hablado antes de ritos insertos en el festival que se manifiestan en la obra. Hay que aclarar que ni las competencias dramáticas ni las obras en sí son un tipo de ritual. Se ha decidido incluirla dentro del análisis porque se encuentran insertas dentro del contexto público del festival dionisiaco el cual, como hemos observado, está compuesto por varios ritos.

también el triunfo de su culto al que se le negaba la instauración. Y, como hemos señalado a lo largo del texto, quien mejor lo representa es el coro. A pesar de todas las amenazas de Penteo y del rechazo abiertamente violento hacia cualquier manifestación del culto, el coro continúa presentándolo a través de sí mismo, retando la capacidad del rey de expulsarlo de su propia ciudad, teniendo un *agón* indirecto entre el coro y Penteo.

Al terminar las competencias dramáticas, los jueces⁸⁷ elegían a los ganadores y se daba inicio a la celebración final (*kōmos*): “The word *kōmos* is used of revelry, often accompanied by feasting and dancing, of the procession celebrating a victor in the games, of a band of revelers generally [...], and of a revel in honor of gods or heroes” (Foley 1985, 212). La celebración se da en la obra en el momento del triunfo de Dioniso sobre Penteo (siempre considerándose un acto de justicia divina), en el canto de victoria del coro (1153-64) al que luego se une, irónicamente, Ágave, trayendo como guirnalda la cabeza de su propio hijo (1169-71). Con el triunfo del dios sobre Penteo, vence también el coro, pues parte de su rol era presentar el culto a la ciudad de manera que fuera instaurado, y defender al dios de los ataques del rey. Con la caída de éste, el culto puede ser

⁸⁷ Para más información sobre la elección de los jueces y el modo de votación, véase Scodel 82-3.

establecido y no se volverá a dudar de la divinidad de Dioniso quien, como cúlmene de su victoria, aparece sobre el *theologeión* dictando sus últimas sentencias respecto a la ciudad. La participación del coro en el *kómos* es clave para la obra, pues siempre apunta a que, a pesar de que la muerte del rey esté teñida de un tinte oscuro y cruel, ésta es un acto justo, pues Penteo ha cometido actos impíos en contra de Dioniso. Cuando se ofende a los dioses, el ofensor no puede salir impune, por lo que la justicia divina caerá sobre él. El coro recuerda constantemente que ésa es la causa de la muerte de Penteo y que esto no es parte del culto al dios, sino simplemente un castigo. Remarca también la soledad de Penteo, quien ni aún muerto de la manera en que murió causó compasión en los seguidores del dios, pues éste rechazó por todos los medios posibles la llegada de Dioniso, incluyendo su representación por medio del festival.

Por medio de una manifestación performática, llevando los hábitos, cantando y danzando, el coro recuerda la presencia del dios en la ciudad. Anuncia su llegada y participa de sus ritos al igual que la ciudad hacía en un festival en su honor. El coro así presenta un aspecto fundamental del culto dionisiaco, muchas veces olvidado por su carácter público, menos atrayente que los misterios, pero de igual importancia ya que reviste características

esenciales del dios. Aunque creo que esta dimensión de la religión dionisiaca que presenta el coro es la más patente e importante, hay que considerar que también presenta otras que constituyen parte de su religión.

3.2 Himno

Hemos visto la representación del festival dionisiaco, la forma más pública y abierta a todos que puede encontrarse en su culto, representado en *Bacantes*. Pero éste no es la única manera de expresar públicamente la adoración a Dioniso. Además de éste, existen otras formas de representación pública del dios que pueden verse reflejadas en la obra. El primero consiste en el himno. Éste consiste en una tradición poético-coral enraizada en la praxis social en el que, aunque no todos participaban, sí podía observar quien quisiese. Es importante considerarlo como un elemento de la religión, ya que además de ser una práctica poética, constituye una forma de alabanza a los dioses. Éste tiene una función dramática en la obra, como ya observamos en el capítulo anterior, al resaltar la divinidad de Dioniso, pero la alabanza al dios también constituye parte

importante de la práctica de la religión⁸⁸, por lo que no puede obviarse su presencia en la obra, especialmente si se encuentra en manos del coro. El himno, en cuanto significado y estructura, consiste en:

A hymn in the ancient Greek tradition is a song of praise to a deity. It is often divided into a tripartite structure: an invocation, a praise section, and a prayer. The first part, the invocation, usually identifies the deity by citing his or her nomenclature, epithets, genealogy, and birthplace or other locations associated with that divinity. In the last part, the prayer, those singing the hymn specify the benefactions or help they desire. Frequently, their plea comes in the form of a request to the deity to appear before his or her worshippers, a type of hymn called “kletic” and commonly sung in the cult of Dionysus. (Damen y Richards 344).

La parte central del himno puede variar, señalan los autores, pero consiste principalmente en los poderes, logros y atributos del dios invocado (344-5).

Los autores señalan que es ampliamente reconocido que en la *párodos* de *Bacantes* se efectúa un himno⁸⁹, pero ellos agregan que, además de éste, existen otros representados no sólo como cantos en los estásimos, sino que también actuados en algunos episodios, principalmente en la escena del milagro del palacio (576-976) (344).

⁸⁸ No sólo dionisiaca, sino que también puede pensarse en el cristianismo y en el islam como religiones donde la alabanza a Dios o Alá es una práctica fundamental.

⁸⁹ Seaford (1981) 270, Dodds (1959) 71.

La primera representación de un himno puede verse, entonces, en la *párodos*. El coro ingresa luego de que ha sido llamado por Dioniso, e inicia un canto que, tanto en contenido como en estructura, es muy similar a un himno dionisiaco. Incluso calzaría dentro de la estructura de las Grandes Dionisiacas pues, al terminar la procesión (*pompé*), parece ser que se realizaban las competencias de ditirambos (Breviatti 30). El ditirambo, al menos en sus orígenes, es un canto dirigido particularmente a Dioniso, entonado por un gran número de personas⁹⁰, el cual puede tener la forma de un himno. En la *párodos*, luego del llamado a la ciudad, el coro da una lista de las bendiciones otorgadas a los iniciados en el culto para luego terminar (en la primera estrofa) con un patrón típicamente hímnico, con la mención de los nombres del dios (Dioniso, Bromio o el Bramador), su genealogía (hijo de Zeus) y aludiendo a uno de los lugares del que viene el dios (montes de Frigia)⁹¹ (Damen y Richards 346). Esto corresponde a la invocación inicial, donde se identifica a la deidad a la que se le rezará por medio de nombres y lugares asociado a él. Luego de la invocación, se da paso a la segunda parte de un himno: la alabanza. En esta sección, se narran

⁹⁰ En el festival, se presentaban las diez tribus atenienses con dos coros cada una (uno de jóvenes y otro de adultos), con cincuenta integrantes en cada uno de ellos. (Scodel 77).

⁹¹ “¡Venid bacantes, venid bacantes, vosotras que a Bromio, niño dios, hijo de dios, a Dioniso, traéis en procesión desde los montes de Frigia a las espaciosas calles de la Hélade, al Bramador!” (83-7).

historias de su nacimiento, milagros y atributos del dios. Así, se cuenta la historia de su doble nacimiento⁹²; la corona de serpientes, la yedra, el tirso y el tamboril asociados al dios (con la historia de origen del primero y el último)⁹³; y los milagros en la naturaleza de los que es autor⁹⁴. Lo único que faltaría en este canto hímnico sería la petición final, que no se da porque el coro aún no requiere de ningún favor de Dioniso, pues recién está ingresando a invitar a la ciudad. Vienen trayendo la alegría de pertenecer al culto, que pretenden contagiar a todo quien habite en Tebas. Más adelante, cuando el coro se dé cuenta de que su tarea no será sencilla, realizará su petición al dios en busca de ayuda. El que falte una sección de la estructura tradicional de un himno no es obstáculo para considerar la párodos como uno, ya que, como señalan Damen y Richards, existen algunos precedentes respecto a la omisión de esta última parte (347).

Además de la *párodos*, existen otras secciones de la obra en las que puede encontrarse el patrón de un himno. Damen y Richards señalan también el primer y segundo estásimo como himnos (348), en los que se

⁹² “A quien antaño, entre los angustiosos dolores de parto, la que lo portaba en sí, su madre, lo dio a luz como fruto apresurado de su vientre, bajo el estallido del trueno de Zeus, al tiempo que perdía la vida fulminada por el rayo. Al instante en la cámara del parto lo recogió Zeus Cronida, y ocultándolo en su muslo lo alberga, con fíbulas de oro, a escondidas de Hera. Lo dio a luz cuando las Moiras cumplieron el plazo, al dios de cuernos de toro” (88-100)

⁹³ 101-3, 106, 113, 120-34.

⁹⁴ 142-3.

invoca a Baco, a la justicia divina o a la “Veneración” y se le pide ayuda para que Penteo acepte la divinidad de Dioniso. Aunque no sea una invocación directa al dios, sí pueden reconocerse elemento de un himno en ambas odas. Se hace una defensa del dios por medio de la alusión a atributos propios de él, como el vino que calma las penas (381) y trae sueño (385). Pero no se ven sólo en las partes cantadas de la obra, sino que también en los episodios y el prólogo. Salvo en el episodio del milagro del palacio, el coro no tiene mayor intervención en los otros momentos en los que Damen y Richards identifican patrones hímnicos, por lo que simplemente se mencionarán brevemente éstos y luego se analizará con mayor detalle aquel donde interviene el coro. Los autores identifican elementos del himno en el prólogo, recitado por el propio Dioniso, asociados a la sección de invocación (nombre del dios, lugar y genealogía) y alabanza (mito de nacimiento, historias en las que vence a sus enemigos, proliferación de la vida en su presencia, instrumento con el que se lo identifica...) (348-9). Aunque el tipo de verso, señalan, sea atípico de un himno, el tipo de lenguaje y contenido sí permite la asociación a uno (350). En el primer episodio, en el discurso de Tiresias, también pueden encontrarse elementos relacionados con un himno, ya que enumera las

funciones del dios en lo que sería la sección de alabanza (353) y narra la historia del nacimiento del dios⁹⁵ (353-4).

Además de la párodos, el prólogo, el primer episodio y oda coral, puede verse reflejos del himno en el segundo estásimo, que además dará paso a un momento muy importante en cuanto la forma que tiene la obra de representar un himno en ésta, pues más que recitado, afirman los autores, el himno será actuado (344). Comencemos con el segundo estásimo. Al igual que en momentos anteriores, esta oda coral vuelve mencionar el mito del nacimiento de Dioniso (521-9), señala lugares que pueden asociarse a él⁹⁶ y otros nombres del dios⁹⁷. La diferencia de esta oda respecto a las anteriores, es que en esta sí está la tercera sección de los himnos, pues el coro pide expresamente la ayuda del dios. Penteo las ha amenazado directamente y encerrado al líder de su comitiva, por lo que sienten miedo y piden que Dioniso se aparezca (epifanía) para detener la violencia del rey. Damen y Richards señalan este tipo de himno como “kletic (355), ya que no es un favor cualquiera el rogado, sino que piden expresamente una epifanía del

⁹⁵ Aunque bastante diferente a la historia original, pues señala que Dioniso no nace dos veces ni se esconde en el muslo de Zeus, sino que es una confusión de palabras similares que llevó a la historia mítica (286-99).

⁹⁶ Tebas por medio de la mención del río Dirce (520, 530), Nisa (556), las cumbres Coricias (559), el monte Olimpo (560), Pieria (564), el río Axio (569) y el Lidias (571).

⁹⁷ Ditirambo (526) y Bromio (536).

dios. La petición no es inusual, pues Dioniso es la deidad más propensa a manifestarse ante la humanidad (Seaford 2006, 39) y el ruego por su venida en ayuda de sus oradores, es propia de los himnos dionisiacos (Damen y Richards 344).

Dioniso, como ya hemos visto en secciones anteriores, responde al llamado del coro y se manifiesta con toda su divinidad sobre el techo del palacio. Su presencia provoca que la tumba de Sémele se prenda fuego y el palacio temblé hasta derrumbarse (al menos en parte). Penteo, como no es creyente (Seaford 2006, 39), es incapaz de reconocer en esta manifestación al dios e incluso confunde al extranjero que había aprisionado con un toro (618-22). Damen y Richards ven en esta epifanía y en la reacción del coro un himno no sólo recitado, sino que también actuado (344). En esta escena del milagro del palacio (576-603), vuelven a encontrarse elementos propios de los himnos. En primer lugar, se señalan nombres del dios: el dios del evohé (579), Bromio (584, 592); segundo, se menciona su genealogía como hijo de Zeus y Sémele (581, 603); y tercero, se le atribuyen elementos propios de su culto, como el grito del evohé (579) y de “ioh” (577, 580, 582). Además de la mención de estos elementos, este episodio hace la diferencia con los demás en que son representados en escena. El mito del

primer nacimiento de Dioniso producto de la muerte de Semele provocada por el rayo se recrea en las llamas que salen de su tumba (596-9). La salida de Dioniso del palacio, huyendo de la prisión de Penteo, también rememoraría este nacimiento, señalan Damen y Richards (357). El coro se hace fundamental para este momento pues, como señalamos anteriormente en el texto, ésta es una escena compleja de representar teatralmente, por lo que la mayoría de lo que se dice que sucede, probablemente sea representado por la reacción del coro. Así, con sus palabras, se hace realidad el incendio en la tumba de Semele y el temblor del palacio. De esta manera, el himno o los cantos con forma de himno que habían estado cantando, se vuelven representación por medio de su propia actuación ante lo dicho por él y por Dioniso.

Después de esta escena, Damen y Richards reconocen otros patrones del himno en dos de los episodios siguientes. En el tercer episodio (que inicia con el milagro del palacio, pero que luego sigue con la narración del mensajero y el diálogo entre Dioniso y Penteo), reconocen varios aspectos asociados al culto dionisiaco. Primero tenemos el discurso del mensajero que describe los milagros en la naturaleza que pueden hacer las ménades producto del poder del dios. Aunque no es actuado como la escena anterior,

de todas formas es distinto a las otras manifestaciones del himno en la obra, pues es narrado por un mensajero y no cantado: “But where the praise section of a hymn can only narrate such topics –which a series of participles, perhaps- the play is able to present this report in a form of another theatrical idiom: a messenger speech” (Damen y Richards 359). En el diálogo entre Dioniso y Penteo que viene a continuación, los autores también rescatan patrones hímnicos, pues reconocen en esta escena características de Dioniso como dios del teatro, quien convence a Penteo de tomar el rol de ménade para convertirse en espectador del grupo de mujeres sin ser reconocido (360-1). Además, ya comienza a mostrarse también la capacidad de Dioniso de insuflar locura a quien debe ser castigado (360). Las características de Baco en cuanto dios del teatro y causante de delirio, se intensifican en el cuarto episodio⁹⁸, momento del travestismo de Penteo. En este episodio, con connotaciones altamente metadramáticas⁹⁹, se destaca el rol de Dioniso como dios del teatro, pues adquiere las funciones de director y vestuarista, dirigiendo los movimientos de Penteo y arreglándole su disfraz de ménade.

⁹⁸ Cfr. Damen y Richards 361-4.

⁹⁹ Como han dado a notar varios autores, entre ellos Segal (1997) y Foley (1980).

La manifestación del himno por parte del coro resulta importante para la representación de la religión dionisiaca, ya que da cuenta de una práctica que, si bien es poética y se encuentra establecida en la sociedad griega, es parte fundamental de la religión. Además, es importante señalar que Eurípides representó en su obra no cualquier himno, sino que específicamente el dionisiaco, como puede notarse en la inclusión de una petición de auxilio que concluye con una epifanía del dios a su séquito. Vistas ya estas prácticas públicas¹⁰⁰ es momento de considerar aquellas referentes al culto misterico y al menadismo. Aunque afirmo que su rol principal se encuentra en la manifestación del aspecto público del dios, el coro también da cuenta de aspectos ligados a los ritos mistericos y la práctica del menadismo, aunque en mucho menor medida.

3.3 Culto misterico.

Como se mencionó al comienzo del capítulo, el culto a Dioniso incluía una parte pública y una privada. Si a la primera podía acudir todo el que quisiese, a la segunda sólo podía acceder quien hubiese sido iniciado. Para

¹⁰⁰ Aunque el tipo de participación pública es distinta en cada uno de los casos, igual puede hablarse de una manifestación pública en cuanto a que cualquiera puede observarlas.

eso, debía pasar por un ritual de iniciación del que no se sabe mucho¹⁰¹, pero que, según Seaford, se relacionaba con una experiencia similar a la muerte, de manera que el iniciado sintiera miedo al comienzo y renaciera en la alegría (Seaford 2001, 39). Seaford interpreta este ritual principalmente en Penteo (Seaford 1981, 257), quien no está iniciado en el culto y debe tomar los hábitos dionisiacos (disfraz de ménade) para iniciar el ritual. Vive una experiencia de muerte que en lugar de ser figurada como en el rito, es real en él, de manera que no concluye la iniciación y muere destrozado a manos de las mujeres tebanas. Penteo no puede ser iniciado porque no acepta a Dioniso (258), aunque se den características de un ritual de iniciación desde la escena del travestismo hasta el momento de su muerte. Además de la identificación con Penteo, Seaford también señala que el ritual de iniciación también puede reflejarse en el coro, a pesar de que, obviamente, éste ya está iniciado en el culto, pues es el séquito de Dioniso (258). Este ritual se da en dos momentos: en la primera estrofa de la párodos y durante la escena del milagro del palacio.

¹⁰¹ Como la mayoría de la información respecto al culto místico.

Aunque ya referimos a esta primera estrofa en el capítulo anterior, el enfoque estuvo en su función dramática en cuanto configuración del dios.

En este momento se tomará en cuenta sólo su significación religiosa:

¡Oh, feliz aquel que, dichoso conocedor de los misterios de los dioses, santifica su vida y se hace en su alma compañero de tíaso del dios, danzando por los montes como bacante en santas purificaciones, celebrando los ritos de la Gran Madre Cíbele, agitando en lo alto su tirso y, coronado de yedra, sirve a Dioniso! (72-82)

Varias referencias de esta estrofa pueden asociarse al rito de iniciación, necesario para participar del culto místico. Ya el inicio, “feliz aquel” (ὦ μάκαρ), puede referirse a este ritual. Aquel que se iniciaba en el culto a Dioniso, alcanzaría la felicidad permanente. Esto es, no sólo durante la vida, sino que también en la muerte. La asociación del dios con la muerte, y la superación de ésta, tiene su origen en el desmembramiento que sufrió a manos de los titanes, y en la posterior recomposición de su cuerpo que le permitió volver a la vida. Varios tipos de evidencia histórica apuntan a la importancia que tenía Dioniso en el inframundo¹⁰², asegurando el bienestar en el Hades de quienes hubieran sido iniciados (Seaford 2006, 80). Al igual que el dios, el iniciado sufre una experiencia cercana a la muerte, para luego renacer en una nueva vida que durará hasta después de muerto. Esta

¹⁰² Cfr. Seaford 2006, 76-86.

experiencia que vive el iniciado le permite liberarse del miedo a la muerte al poder superarla y renacer en los misterios del dios (81). Esta liberación lo lleva a la felicidad permanente que poseerá incluso en el inframundo, donde Dioniso se asegurará de guiarlo hacia donde pueda ser feliz. Muestra de esta felicidad de los iniciados en el inframundo puede observarse en las *Ranas* de Aristófanes, en la cual Dioniso viaja al Hades y se encuentra con un coro de sus iniciados que proclaman la felicidad¹⁰³ con la que han sido bendecidos (*Ranas* 313-459). Al iniciar, entonces, su canto hablando del *makarismós*, refiere al ritual de iniciación por el que todo quien quisiera pertenecer a los misterios debía pasar.

Lo que Calvo *et.al.* traducen como “misterios”, Seaford lo traduce como “initiations”, ya que señala que el término τελετή, en relación a la felicidad permanente de la que ha hablado el coro, sólo puede referirse a la iniciación mística (Seaford 2001, 158). Así nuevamente se da cuenta del rito de iniciación, aunque Seaford señala que el término (separado de *makarismós*) puede referirse a ritos de transición en general (no necesariamente asociados al culto místico) y a festivales en cuyo interior se celebran ritos

¹⁰³ Felicidad que, señala Seaford, es exagerada al estar situada en el género de la comedia (Seaford 2006, 84)

mistéricos (158). Otra referencia al rito de iniciación podría encontrarse en “purificaciones” (καθαρμοί). Seaford señala que no se sabe muy bien a qué aspecto de un ritual podría referirse. La purificación podría ser parte de un ritual de iniciación, el resultado o ser sinónimo de éste. También podría ser parte importante de un rito que no tuviera que ver con uno de iniciación al ser ejecutado por un grupo de ya iniciados (158). De todas formas, aunque no sea parte de un ritual de iniciación, es indudable que da cuenta de elementos del culto místico. Ser purificado o alcanzar la purificación se encuentra dentro de los misterios y de los iniciados.

A diferencia de la párodos, durante el milagro del palacio el coro actúa, en lugar de sólo referirse, un ritual de iniciación:

In the *Bacchae* the ἀθυμία [desánimo] (610) of the *thiasos* at the imprisonment of their god passes into fear (604) and trembling (607) at the shaking of the palace and at the sudden appearance of fire around the tomb of Dionysos' mother Semele, and then suddenly into joy at the appearance of Dionysos, who exhorts them to be of good courage (θαρσεῖτε). (Seaford 1981, 258)

El miedo del casi iniciado se trasluce en el coro cuando su líder es encarcelado, y también en la alegría de éste cuando reconocen la voz de sus dios y su presencia en la llama salida de la tumba de Semele. Seaford señala que, al menos en Eleusis, el miedo de los iniciados era disipado por la

aparición de una luz que aparentemente se asociaba con el dios (258). Penteo también ve esta luz, en el incendio de su palacio, pero a diferencia del coro, él no la acepta e intenta destruirla (258). Por eso el rito no se cumple en él. En cambio, el coro no sólo ve el fuego del palacio, sino que también recibe a Dioniso (en su forma mortal) como si fuera una luz: “¡Oh suprema luz de nuestras báquicas fiestas de evohé, con qué gozo te veo, cuando estaba en soledad y abandono!” (608-9). Luego de sentirse desamparados y asustados, y vivir una experiencia cercana a la muerte (el palacio se está derrumbando e incendiando), ven llegar a Dioniso a quien reciben como una luz que lo ha sacado de la oscuridad. De esta forma, aunque el coro ya esté iniciado, puede reconocerse en él y en esta escena elementos propios de un ritual de iniciación.

Kernodle ve en esta escena un ritual de resurrección efectuado por el coro. El encierro y escape del extranjero (Dioniso) para el coro representa la muerte, entierro y resurrección del dios: “they enact a brief sequence of what must have been originally an elaborate traditional dramatic ritual in the worship of Dionysus” (3). El autor identifica un rito de bautismo (en el fuego que sale de la tumba de Sémele) y un rito de muerte y resurrección del dios, que debe haber recordado, señala el autor, un verdadero ritual de

primavera (3). Éste se da en la desaparición de Dioniso (Penteo ha encarcelado al extranjero y el coro llama a Dioniso porque está ausente) y en su posterior aparición, manifestándose con toda su divinidad.

Existen otros ritos propios de los misterios que se representan en la obra, pero de los que el coro no participa directamente. Estos corresponden al *sparagmós* y la *omofagía*. Estos dos se encuentran principalmente representados en las tebanas en dos momentos. El primero cuando son descubiertas por los pastores y atacan a su ganado, despedazando (*sparagmós*) vacas y toros con sus propias manos, para luego consumir su carne cruda (*omofagía*) (737-47). El segundo corresponde a la muerte misma de Penteo, quien, cuando es descubierto, es despedazado por su madre y el resto de las mujeres (1114-40). Después se alude brevemente a la *omofagia* (1184), pero el coro rechaza rápida y abiertamente el consumo de carne humana (1184). Así, aunque estos ritos son propios del culto dionisiaco, el coro permanece alejado de su representación. Son las mujeres tebanas, alejadas de la vista de todos, quienes celebran estos ritos. El coro, en cambio, siempre presente, manifiesta en todo modo de representación (visual, musical, danza, lenguaje) elementos propios del culto público a

Dioniso. Así, simboliza al dios que, a pesar de tener un culto misterioso, está abierto a todos.

La participación del coro en la representación de los misterios es, como se mencionó, mínima. Esto es así porque el coro, figura pública, no puede representar ritos que pertenecen a los misterios. Dentro de la obra, está invitando a Tebas a ser parte de éstos y el mismo Dioniso señala que la ciudad no está iniciada en los misterios (39-40). Por lo mismo, no pueden celebrar ritos misteriosos ante los ojos de los no iniciados. Incluso si consideramos la representación de un rito de iniciación durante el milagro del palacio, nadie está ahí para observarlo. Las ménades tebanas, en cambio, sí dan cuenta de estos ritos, pero que, nuevamente, no suceden ante los ojos del público, sino que son referidos por mensajeros.

3.4 Menadismo

El menadismo consiste en la práctica de un grupo de mujeres que abandonan sus hogares para adorar a Dioniso. Es importante distinguirlas de los iniciados en el culto misterioso, ya que éstos, hasta donde permite afirmar la evidencia histórica, sí podían ser hombres. Las ménades, en

cambio, eran exclusivamente mujeres adoradoras del dios. Henrichs estudia el menadismo reflejado en *Bacantes*. Aunque algunos críticos afirman que la práctica de éste es un mito, Henrichs afirma que éste es real y que Eurípides se basa en él para escribir su obra. Por lo mismo, intentar ver en la obra ritos reales sería erróneo y caer en un círculo vicioso (122). El autor propone que “if maenadic cult is a reenactment of maenadic myth (as the Greeks doubtless held), the *Bacchae* is its dramatization and transposition into a fictitious cultic setting” (122). El mito de *Bacantes*, por lo tanto, estaría basado en el verdadero culto menádico, pero no pueden encontrarse ritos reales en la obra, pues el mito presenta de manera cruel (148) lo que en realidad era más templado (123). En cambio, Glover sostiene que Eurípides representó el culto de Dioniso de manera completamente realista; los milagros presentados son evidencia de la presencia de un poder sobrenatural. Además, afirma que Eurípides creía que este culto era diabólico. Así, a diferencia de autores como Seaford o Henrichs, Glover no ve en *Bacantes* una representación mítica del culto y sus ritos, sino que una representación completamente realista. Cabe mencionar que Glover es varios años anterior a los otros autores, por lo que la idea del menadismo reflejado tal cual fue en la obra, ha sido ya descartada.

En el mito, las ménades generalmente son descritas así:

They toss back their heads and expose their throats in forceful convulsion; they roll their eyes; they shout like animals, their mouths open and foaming; they trample the ground and stampede through the woods as if engaged in a wild chase; and in the final climax of their fit, they turn into savage beasts, killing goats, fawns, and cattle and devouring their raw flesh. (Henrichs 122)

La representación de las ménades en *Bacantes* puede verse más en las mujeres tebanas que en el coro. Son ellas las que son descritas poseídas por un frenesí, corriendo por el monte, cazando animales (o Penteo) y comiéndoselos crudos (como podemos observar en el relato del primer mensajero, 734-47). Sin embargo, también pueden encontrarse características de las ménades en el coro, aunque en menor medida.

En primer lugar, el coro es el séquito de Dioniso que está conformado sólo por mujeres. Ellas han abandonado sus hogares en Lidia para seguirlo hasta Grecia, donde lo ayudarán a instaurar su culto. El abandono del hogar, aunque sea durante una temporada, es una parte de la práctica del menadismo, ya que las mujeres centran su vida en el dios y no en el cuidado de su propio hogar. Puede observarse también en el rito de *oreibasía* del que participa también el coro. La *oreibasía* o danza en los montes puede observarse en el coro previamente al inicio de la obra, pues tanto el dios

como el coro señalan que se encontraban danzando en el monte Tmolos antes de abandonarlo para seguir a Dioniso hacia Tebas (55, 64-5). La otra representación de este ritual se encuentra en las tebanas que, enloquecidas por el dios, están danzando en su honor en el monte Citerón, aunque el coro jamás se les une¹⁰⁴.

Además de estos elementos, el momento en el que más puede verse esta representación del menadismo es en la estrofa del tercer estásimo: “En danzas de coro a lo largo de la noche moveré mi blanco pie celebrando las fiestas báquicas, exponiendo al aire puro, y al rocío, mi cuello, en el gesto ritual” (862-5). Tal como se describían las ménades del mito, el coro levanta la cabeza y expone el cuello, y pisa el suelo con fuerza mientras adora al dios. Si bien no es poseído por la locura de las ménades, sí puede afirmarse que es un canto más frenético y exaltado, pues se acerca el momento de la “cacería” donde Penteo morirá.

La representación tanto del culto misterioso como del menadismo no recae, entonces, en el coro del todo. Sí participan de ambos, pero no con el

¹⁰⁴ A pesar de que los dos grupos representan elementos del culto dionisiaco, el coro jamás se une a las ménades tebanas, puesto que ellas están enloquecidas en castigo por dudar de Semele y negar la divinidad de Dioniso. Así, la violencia de la que es parte el primer grupo no puede compararse a la exaltación y al ansia de justicia del segundo, pues uno es un castigo y el otro parte real del culto dionisiaco.

protagonismo que tienen en la representación de sus aspectos públicos. Su representación de la religión dionisiaca se encuentra, entonces, principalmente en la representación del festival, en su mayoría, y de los himnos dionisiacos.

CONCLUSIONES

Esta tesis tenía como objetivo analizar la figura del coro en *Bacantes* de manera integral con la obra y las distintas perspectivas críticas con las que se suele abordar esta tragedia. Su inclusión en las interpretaciones de los autores ha sido más bien marginal, a excepción de autores como Arthur y Foley, a pesar de que la mayoría menciona que tiene una particularidad respecto a las tragedias anteriores de Eurípides. Se ha propuesto que el coro ejerce un papel importante tanto en la participación que tiene en el conflicto, como en la caracterización del dios y representación de la religión dionisiaca en la obra.

El análisis fue siguiendo las perspectivas de los críticos, dramáticas y religiosas, incorporando la figura del coro a sus interpretaciones de manera integrada. Así, en el primer capítulo, pudo observarse que el coro se conecta a la acción porque participa del desarrollo del conflicto entre Penteo y

Dioniso, y porque configura una parte importante de la figura dramática del dios. Debe tenerse en cuenta que si el coro hubiera tenido una identidad distinta a la que posee en la obra, probablemente tendríamos una visión muy diferente del dios y de la obra. El coro participa del conflicto, aunque también podemos observar que no es del todo fundamental en él, puesto que Dioniso ha llegado a Tebas a castigar a Penteo y a su familia, y para eso no ha necesitado la intervención del coro. Sin embargo, sí es importante para la caracterización del dios, puesto que, sin el coro, la visión del dios que tendrían las figuras dramáticas y el público o lector de la obra, sería la de un dios castigador, al que hay que adorar por temor a las represalias. Así, aunque el coro no configura por completo a Dioniso, sí participa de su caracterización de una manera fundamental, ya que continuamente lo presenta como un dios benéfico y amigo de los mortales.

En el segundo capítulo, se pudo ver la importancia que tiene el coro en cuanto a la representación de la religión dionisiaca. Aunque los críticos han preferido centrarse en su culto místico, el coro representa un aspecto igualmente importante: el público. La representación del festival y del himno en el coro es significativa para comprender aspectos del dios que no se encuentran representados en sus misterios. Y, si se quiere comprender la

obra a partir de la representación de Dioniso en ella, es necesario considerar estos aspectos que se encuentran mayoritariamente representados en el coro. Como séquito de Dioniso, cumple también una parte en la representación de los misterios y del menadismo, pero, al ser una figura pública, ésta es mínima, por lo que es comprensible que haya sido poco incluida en las interpretaciones de los autores que se enfocan en el culto místico.

Pudo observarse que la figura del coro es parte importante de las particularidades de la obra, ya que no sólo es un coro que participa del conflicto, sino que también de la caracterización de la figura protagonista de la obra. Su participación, además, de la representación de un ámbito importante de la religión dionisiaca, contribuye a la caracterización de este dios en torno al cual gira la obra. Si se quiere comprender esta tragedia a partir de la representación tanto de Dioniso como de su religión, el coro debe estar integrado en el análisis. Si se ignora su participación, también se ignoran aspectos importantes de esta figura del dios tan difícil de abarcar.

BIBLIOGRAFÍA

Arthur, Marylin. "The choral odes of the *Bacchae* of Euripides". *Studies in Fifth Century Thought and Literature*, by Adam Parry, Cambridge University Press, 1972, pp. 145-180.

Breviatti Álvarez, Jara. *Bacantes de Eurípides: Felicidad iniciática y furia salvaje en el cortejo femenino de Dioniso*. Tesis doctoral Universidad del País Vasco, 2011.

Carey, Chris. "Looking at the *Bacchae* in *Bacchae*". *Looking at Bacchae*, editado por David Stuttard, Bloomsbury, 2016, pp. 71-82.

Castellani, Victor. "That Troubled House of Pentheus in Euripides' *Bacchae*". *Transactions of the American Philological Association*, vol.106, 1976, pp. 61-83.

Damen, Mark y Richards, Rebecca. "'Sing the Dionysus': Euripides' *Bacchae* as Dramatic Hymn". *The American Journal of Philology*, vol.133, no.3, 2012, pp. 343-369.

Dodds, E. R. "Introduction and Commentary" en Eurípides *Bacchae*. Oxford University Press, 2^a ed., 1960.

_____. “Maenadism in the Bacchae.” *The Harvard Theological Review*, vol. 33, no. 3, 1940, pp. 155–176.

Eurípides. “Bacantes”. *Tragedias III*. Traducción y notas de J.L. Calvo, C. García Gual y L.A. de Cuenca. Gredos, 2008.

_____. *Bacchae*. Introduction, Translation and Commentary by Richard Seaford. Aris & Phillips Classical Texts, 2001.

_____. *Bacchae. Iphigenia at Aulis. Rhesus*. Ed. & trans. by David Kovacs, Harvard University Press, 2002.

Foley, Helene P. “The Masque of Dionysus”. *Transactions of the American Philological Association*, vol.110, 1980, pp. 107-133.

_____. *Ritual irony: poetry and sacrifice in Euripides*. Cornell University Press, 1985.

Glover, M.R. “The Bacchae”. *The Journal of Hellenic Studies*, vol.49, 1929, pp. 82-88.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, 2010.

Grube, George Maximilian Antony. "Dionysus in the Bacchae". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol.66, 1935, pp. 37-54.

Henrichs, Albert. "Greek Maenadism from Olympias to Messalina". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 82, 1978, pp. 121-160.

Kernodle, George. "Symbolic Action in the Greek Choral Odes?". *The Classical Journal*, vol. 53, no. 1, 1957, pp. 1-7.

Mastrorarde, Donald. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge University Press, 2010.

Parry, Hugh. *The Lyric Poems of Greek Tragedy*. Samuel Stevens Edition, 1979.

Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Translation by John Halliday, Cambridge University Press, 1988.

Seaford, Richard. "Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries". *The Classical Quarterly*, New Series, vol.31, no.2, 1981, pp. 252-275.

_____. "Introduction, Translation and Commentary" en Eurípides *Bacchae*. Aris & Phillips Classical Texts, 2001.

_____. *Dionysos (Gods and Heroes)*. Routledge, 2006.

Segal, Charles. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton University Press, 1997.

Stuttard, David, editor. *Looking at Bacchae*. Bloomsbury, 2016.