

Comisión Nº 1: Teatro y Teología

Título de la comunicación: Mito y rito dionisíaco en *Bacantes* de Eurípides: sobre el origen ritual del teatro.

Resumen: En la párodos de las *Bacantes* de Eurípides, la obra que ha sido unánimemente calificada como la mejor representación del dionisismo griego, y, por ello mismo, del culto en cuya celebración se habría originado la tragedia clásica, el coro de mujeres asiáticas explica lo que constituye el fundamento mítico de sus creencias y, al mismo tiempo, describe el tipo de rituales que practican. A partir de esta doble explicación, procuraremos analizar el pasaje en una doble referencia: respecto de la consideración de estos rituales como un ejemplo de los mismos cultos que dieron origen al teatro clásico, y respecto de la interpretación general de la tragedia como una reflexión sobre el propio quehacer teatral por parte de su autor.

Datos del autor de la comunicación: Juan Tobías Nápoli, Doctor en Letras, Profesor Titular en el Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (a cargo de Griego II y Griego IV), y profesor de Latín I y II y de Griego I (carrera de Filosofía) y Griego I (carrera de Teología) en el Seminario Mayor San José de la diócesis de La Plata. Direcciones: calle 48 e/ 6 y 7, 1900, La Plata, afgrieg@isis.unlp.edu.ar, y calle 24 e/ 65 y 66, 1900, La Plata.

Mito y rito dionisiaco en *Bacantes* de Eurípides: sobre el origen ritual del teatro

Bacantes, tragedia de Eurípides compuesta entre los años 408-406 a. C., fue representada de manera póstuma. Allí se presenta el momento en que el dios Dioniso, convertido en un profeta de su propio culto, llega hasta la griega ciudad de Tebas, para anunciarle a los familiares de su madre (entre ellos, el rey Penteo), que él es en realidad hijo de Zeus, y, como tal, una divinidad. El rey se opone a estos nuevos cultos que quieren alejar a las mujeres del seno de la casa, e intenta apresar al profeta de esta religión nueva. El fracaso es estruendoso: no sólo que no puede detener el avance avasallador de las mujeres enloquecidas en el frenesí dionisiaco, sino que él mismo se convierte en víctima del sacrificio cultual por parte de su propia madre, quien desgarró su cuerpo y cortó su cabeza como hacían las ménades báquicas con sus víctimas animales en el tramo final de sus celebraciones nocturnas en la montaña.

El mensaje final del poeta ha sido interpretado de manera absolutamente contradictoria: ¿Quiere Eurípides denunciar a través de su tragedia los riesgos y peligros a los que conduce cualquier tipo de actitud religiosa (o, al menos, vinculada con el emocionalismo) o, por el contrario, está planteando una retractación de su anterior confianza en la fuerza de la razón, para volver a manifestar una encendida defensa de los valores vinculados con esta actitud religiosa o emocionalista? Se trata del viejo debate entre racionalismo o irracionalismo en la interpretación de Eurípides. ¿Está el poeta por lo tanto a favor de Dioniso, y lo que muestra en su tragedia es la incapacidad del racionalista Penteo para comprender los alcances y la significación de un aspecto de la realidad inasible para la razón o, por el contrario, el

poeta está a favor de Penteo, y, a través de su tragedia, intenta denunciar los peligros que entrañan las religiones orgiásticas y extáticas y el modo en que el hombre ilustrado debe convertirse en mártir de las emociones de las multitudes? Las dos respuestas se han formulado. También se han intentado los caminos intermedios. Por ello es que puede decirse, sin temor a caer en exageraciones, que se trata de una de las tragedias más polémicas de todos los tiempos, y su discusión representa no sólo un gran reto, sino que también permite plantear una serie de cuestiones teóricas acerca de las posibilidades de la interpretación filológica y hermenéutica de los textos clásicos.

En el verso 815 de *Bacantes*, Dioniso, tratando de persuadir a Penteo para que vaya a observar el culto dionisiaco de las ménades en el monte, nos pone en presencia de un ejemplo de lo que se ha denominado la paradoja trágica, que consiste en el hecho de que el espectador de la tragedia encuentre placer en la contemplación del sufrimiento. Le pregunta entonces el dios travestido en profeta de su propio culto a Penteo:

Ἰμπερὸς θεῶν ὀδοίω ἄν' ἄγπερ ἄ σοι πικρῶ;

La pregunta del dios nos pone en presencia de la cuestión de las emociones trágicas. La pregunta acerca del tipo de participación que el espectador obtiene de la representación dramática, representado aquí por Penteo y su contemplación del culto dionisiaco, está en el centro del interés de la tragedia. La tragedia griega tuvo oscuros orígenes vinculados con las celebraciones religiosas comunales dedicadas a Dioniso, el dios tracio, de cuyos rituales y misterios toma su forma. Sin embargo, el tema dionisiaco está ausente de todas las representaciones trágicas anteriores.

Es por ello que la cuestión de la vinculación de la tragedia griega con el culto de Dioniso permanecerá siempre muy cuestionada, hasta convertir en

proverbial el refrán de *nada que ver con Dioniso* para referirse a esta relación. Sin embargo, un análisis más detenido nos puede mostrar una de las vías en las que el culto del dios del teatro y la propia representación escénica han sido vistas en la propia antigüedad. Según Aristóteles, la representación o imitación de las acciones (*mimesis*) del héroe trágico, sus errores o fragilidad (*hamartia*) se conjugan, provocando emociones purificadoras de piedad y de terror que constituyen la *catarsis* (*Poética* 335-332 a. C.). No obstante, no poseemos ninguna representación histórica ni de esta vinculación entre tragedia y culto dionisiaco, ni de las emociones catárticas provocadas sobre los espectadores. *Las Bacantes*, última tragedia del período clásico, es, a su vez, la única de tema dionisiaco. Por ello, su interpretación podrá ser un punto de partida adecuado para plantear los problemas generales que la lectura del género despierta.

En la párodos de *Bacantes* de Eurípides, la obra que ha sido unánimemente calificada como la mejor representación del dionisismo griego, y, por ello mismo, del culto en cuya celebración se habría originado la tragedia clásica, el coro de mujeres asiáticas explica lo que constituye el fundamento mítico de sus creencias y, al mismo tiempo, describe el tipo de rituales que practican. A partir de esta doble explicación por parte del coro de bacantes asiáticas en su primer ingreso a escena, procuraremos analizar su canto en una doble referencia: respecto de la consideración de estos rituales como un ejemplo de los mismos cultos que dieron origen al teatro clásico, y respecto de la interpretación general de la tragedia como una reflexión sobre el propio quehacer teatral por parte de su autor.

En Homero, hay dos escenas que representan la intimidad deseada entre el ejecutor de la performance épica con su propio público, y los efectos que espera producir: se trata del momento en que Aquiles, en el primer canto de *Ilíada*, le narra

a la diosa Tetis, su madre, lo que le ha ocurrido con Agamenón. En el canto 23 de *Odisea*, es Odiseo quien le hace a su recientemente recuperada esposa Penélope un resumen de sus aventuras. En cada caso, el oyente comprometido emocionalmente con aquello que escucha se conmueve hasta las lágrimas con el relato. La relación narrador-oyente, en el propio relato, espeja la esperada relación rapsoda-oyente en el marco de la ejecución épica. Creemos que en *Bacantes* se produce una serie muy amplia de relatos y representaciones acerca del efecto que produce la contemplación de un espectáculo, de manera de espejar también el efecto que produce la representación teatral en el espectador.

En el comienzo del tercer episodio, un mensajero le cuenta a Penteo la manera en que ha visto a las ménades tebanas cumpliendo sus ritos en la montaña (vv. 677-774), con la doble instancia de las bacantes en calma y las bacantes en frenesí por la intromisión de un extraño al culto. El relato del segundo mensajero (vv. 1043-1153) narra la manera en que ha contemplado el momento en que las ménades en calma descubren la intromisión de Penteo, y, atacadas de una furia sobrenatural, destruyen en rito báquico a aquel que transgredió las prohibiciones. En ambos casos, los mensajeros han sido espectadores de un espectáculo de dos caras, una plácida y dichosa y la otra espeluznante. Sin embargo, poco se nos dice de sus emociones. De todas maneras, ellos narran lo que han visto, al modo del aedo de la épica, pero el público del teatro no puede contemplar sus reacciones inmediatas ante la contemplación del espectáculo, que ocurre siempre en un espacio alejado del espacio escénico.

Pero la narración de la relación espectador-espectáculo que traen sobre la escena estos mensajeros tiene una función de importancia: presenta a los espectadores teatrales la cuestión de la reflexión acerca de esta relación

espectador-espectáculo. Sobre el escenario del teatro hay, no obstante, un momento en el que el público mismo es espectador de las reacciones de un personaje teatral ante un espectáculo que contempla a la vista de los propios espectadores: se trata de Penteo, que contempla y reacciona ante la ejecución de un segmento del culto dionisiaco por parte de las mujeres asiáticas sobre el propio escenario, en el momento de celebrar el himno dionisiaco que constituye la párodos.

El punto de partida de nuestro análisis lo constituye el canto inicial del coro. En el prólogo de la tragedia (vv. 1-63), un Dioniso metamorfoseado en profeta de su propio culto preanuncia lo que ocurrirá sobre la escena, y establece el objetivo de su castigo a Penteo: “A causa de estas cosas le mostraré a él y a todos los tebanos que he nacido dios” (vv. 47-48). Para cumplir con este cometido cuenta con la ayuda de un grupo de mujeres que lo siguen desde Asia: son las ménades asiáticas, que han abandonado el Tmolo, en Lidia, para acompañar al profeta que anuncia la nueva religión de Dioniso. Cuando este coro de mujeres asiáticas ingresa a escena, su canto representa una clave importantísima para interpretar la tragedia, y para comprender algunos aspectos del culto dionisiaco del cual surgió el propio teatro.

La párodos se divide en un breve preludio (vv. 64-72), dos pares de largas estrofas y antiestrofas y un largo epodo. Lo primero que hacen las mujeres en el preludio es pedir el silencio sagrado previo a la celebración cultural (v. 70): el teatro mismo (en tanto espacio de la representación escénica, que incluye a los actores y a los espectadores) se convierte entonces en lugar donde el ritual no sólo se explica, sino que se ejecuta, se actualiza. Los dos versos finales de esta introducción anuncian lo que veremos y escucharemos a continuación: “Pues siempre cantaré un himno a Dioniso cumpliendo con los ritos acostumbrados”. Es decir, el himno que las mujeres asiáticas nos permitirán escuchar y ver (ya que la indumentaria del culto así

como la danza que acompaña este canto forman una parte inescindible de él) constituye una parte del conjunto de actos que conforman el ritual acostumbrado del culto dionisiaco. El espacio de la representación teatral se ha convertido en el espacio de la representación cultural. Los personajes de la representación teatral y los espectadores se convierten, de esta manera, al mismo tiempo, en testigos y participantes de una ceremonia de culto.

La primera estrofa comienza con la invocación $\epsilon \mu \kappa \alpha \rho \lambda \sigma \tau \iota \omega$ (v. 73), que introduce el tema de la bienaventuranza. Bienaventurado entre los mortales es aquel que desarrolla una triple sabiduría: conoce los misterios de los dioses (v. 73), santifica su vida (v. 74) y consagra su alma en las celebraciones de los tiasos dionisiacos (vv. 75-76). Esta sabiduría (que es mucho más que el mero conocimiento intelectual) va a ser contrastada rotundamente con la ciencia sofística de Penteo, capaz de razonar pero incapaz de comprender el destino final de sus decisiones. El contraste entre estas dos sabidurías no podría ser más significativo.

A partir de este momento, el coro desarrolla cada una de estas tres vías de la sabiduría dionisiaca: el conocimiento de los misterios está constituido por el mito dionisiaco, desarrollado en el resto de la estrofa primera y en toda la antiestrofa primera. El relato viene presentado, como es usual en la estructura de los himnos, por la invocación a la divinidad, y la subordinada relativa que, junto con el adverbio temporal, introduce la narración de los hechos anteriores que justifican la fe y las conductas actuales. El mito es muy sencillo: Semele, su madre humana, con los dolores de parto anticipados por el trueno de Zeus, el padre divino, lo dio a luz y murió en el mismo momento. Su padre Zeus, por tanto, recoge al recién nacido y a escondidas de Hera lo guarda en su muslo, cosiéndolo con agujas de oro. Una vez llegada la hora, parió a un dios con cuernos de toro y lo coronó con serpientes. Es

importante reconocer que la parte mítica de esta sabiduría se limita a la cuestión central, ya anticipada por el propio Dioniso en el prólogo y refrendada en el éxodo de la tragedia: el hijo de Semele es al mismo tiempo el hijo de Zeus. Se trata simplemente de reconocer la divinidad de Dioniso. En ello consisten los misterios, y los conocimientos requeridos a los bienaventurados.

La segunda estrofa, con su correspondiente antiestrofa, desarrolla otro aspecto de la sabiduría dionisiaca, aquel de quien es capaz de llevar una vida santa. Este aspecto de la sabiduría dionisiaca tiene vinculación con la participación general en los cultos del dios: los ramos de encina o de abeto que deben coronar la cabellera del celebrante, las pieles moteadas de cervatillo con las que debe cubrirse, el tirso en la mano que acompaña la danza alrededor de toda la tierra que lleva hasta el monte, el ámbito agreste que contrasta con el de la civilización, resaltado además por la mención del abandono por parte de las mujeres de las prácticas propias de su posición dentro de la sociedad. Pero ello no alcanza. Junto con esto, deben acompañar a las ménades los instrumentos musicales: el pandero que inventaron los coribantes y la flauta frigia que, junto con el canto y con la danza, constituyen el momento acostumbrado del culto dionisiaco: es interesante notar el aspecto mimético de estas celebraciones, ya que el coro menciona de manera específica que se convierte en Bromio cualquiera que comande la comitiva en éxtasis. De esta manera, podemos ver una actualización del tipo de cantos de los coros dionisiacos que, según Aristóteles en su *Poética*, están en el origen de la tragedia griega. Aquel que participa en estas celebraciones alcanza la *makaría* anunciada por el coro en el comienzo de la primera estrofa.

Pero esto no es todo. Hay todavía un paso más. El epodo introduce un nuevo aspecto: "δὲ ὠν ἴρησιν, ἴταν. La dulzura del iniciado alude a un paso más allá

dentro de la sabiduría dionisiaca, que está constituido por el tercer aspecto, aquel de quien consagra su alma en las celebraciones de los tiasos. El aspecto misterioso de la celebración parece estar constituido exclusivamente por este tipo de culto, en donde la oreibasía, el esparagmós y la omofagia constituyen los tres momentos significativos del culto. Pero la brutalidad y la carencia de civilización del culto (celebrado por mujeres que han abandonado a sus maridos y a sus obligaciones femeniles, fuera de la ciudad –en el monte- y fuera de la luz –de noche) contrasta con las bondades que recibe el celebrante: es capaz de hacer manar leche, vino y miel del suelo y, como un potro que paca junto a su madre, la bacante participa de las danzas báquicas para alcanzar una integración cósmica con la naturaleza de la que la civilización está al margen.

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

Este punto es importante para una reinterpretación de la obra. Eurípides contrasta el resultado esperado por la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos, y la nula reacción ante ellos. No hay, como en el caso de la épica, ni compromiso ni efecto catártico. Penteo ve y sólo quiere ver más,

hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos. El mundo entero es un teatro, y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente a la de Penteo, a una reacción que fuera capaz de devolverle al mundo la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto para estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón.