

## APUNTES DE JORGE MEDINA VIDAL, 1969

El mundo griego es muy complejo. Pertenece al grupo lingüístico ario o indoeuropeo. El único elemento para encauzarlo desde el punto de vista cultural es lo lingüístico.

Pertenecen a un grupo que integra un área desde la Península Ibérica hasta la India y que hace contacto con el grupo mogoloide, el semita, etcétera. Desde Humboldt (fundador de la Lingüística, a mediados del siglo XIX) tenemos muchos conocimientos referentes a este gran grupo ario, que parece haber comenzado una separación alrededor del 22 A.C. y comenzó a desplazarse quizás desde los Urales y los Cárpatos hacia el oriente, el occidente y el sur. Pareced que este grupo ario convivió con una gran cultura muy desarrollada, conocida a través de la Lingüística. Se sabe que tenían organizada la familia, porque el sánscrito “piter<sup>2</sup>” (patrós y pater) indica que hay una organización. Hay verbos como “ser”, lo que indica la existencia de un vocabulario que permite construir oraciones abstractas. Estuvieron tan unidos y culturalizados que hasta el concepto de divinidad es común entre la India y la Península Ibérica.

Entre los europeos y los orientales la construcción de lo absoluto es muy similar. Hay muchos elementos que confirman esto: la toponimia, la nominación (toda Eurasia formó un grupo ario, con una concepción cultural muy adelantada).

Encontramos que esos desplazamientos tienen bases de observación en la arquitectura. Hay un proceso de sacralización del pasado para la construcción de palacios (hay construcciones propias de lugares distintos de donde viven). Es el prestigio del ayer como esquema psicológico, el mismo de la actualidad.

Heródoto confirma que cuando los griegos, en cinco oleadas, llegaron entre el 22 y el 18 AC a la península balcánica, se encontraron con pueblos cultos que no conocían (lélegues y pelagos). Los griegos vienen con un bagaje cultural anterior, provenientes tal vez de Europa Oriental. No son autóctonos.

El Mediterráneo fue como un claustro materno para la gestación de una cultura. El Mediterráneo fue la cuna de nuestra civilización. Siguió la ley de las culturas, de oriente a occidente, como resabio del mito solar (la luz siempre viene de oriente).

Hay en la Península Balcánica una dialéctica entre la separación y la unidad. Las fuerzas centrípetas y centrífugas fueron perfectas en todos los aspectos. En el clima, las estaciones eran definidas: en las costas, las bahías se suceden como un collar; los ríos unen, las montañas separan. Nunca hubo Estado en Grecia. Hubo una perfecta unión y separación. Hay un reguero de islas en el Jónico y en el Egeo que permiten un desplazamiento rápido y adaptado a las condiciones vitales de la época, tanto que Heródoto dice que en el VII AC el Mediterráneo parecía un charco rodeado de ranas (los griegos). La posibilidad de navegación diurna era tan fastuosa que de isla en isla se podía hacer una trayectoria ilimitada sin perjuicios.

Pueblo que se lanza al mar se culturaliza: se cambian las coordenadas arias. De ahí, el griego pudo pasar por etapas de evolución cultural y literaria perfectas. La literatura está perfectamente unida con el núcleo cultural. Desde el punto de vista psíquico hay un deseo de conocimiento perfecto. Hay una preocupación por el deslumbramiento. Platón decía que toda filosofía deriva del deslumbramiento, del asombro. Desde el punto de vista físico: deseo de perfección.

Poseemos de toda la vida cultural griega los restos de un gran naufragio ( ni pasado útil ni lo que los griegos hubieran querido que conserváramos). Hay trágicos desconocidos. Se conservan tratados de cocina, de retórica y de gramática, totalmente inútiles.

La griega no es una cultura historicista como la nuestra. Nosotros vivimos para la Historia. En los textos antiguos hay a veces la inscripción “fl.” ( floreció) al lado de un nombre y de un año: es decir, no interesa la ubicación histórica: es una distinta concepción del mundo y de la vida.

La griega es una literatura comprometida. A pesar de eso se formó un corpus adaptado a la transmisión de la literatura. Si hubiera que protestar, se protestaría por la pérdida de la lírica, casi en su totalidad. Y también entraría el período épico.

Se sabe que el ciclo de los homéridas cierra un período de composiciones épico-guerreras que en un momento fueron campos de inserción anecdótica, transformados luego en una perspectiva manierista hacia el pasado. (todo poeta es un ángel del recuerdo) . existe la concepción de que se vive en una época inferior a la vivida. La perspectiva temporal entre el objeto literario y el hablante es de siglos.

El hombre transfigura lo histórico para crear un objeto de cultura que es la obra literaria, pero hay una neta vinculación entre lo vital y el objeto literario, indudablemente. Se toman elementos históricos y se transfiguran. Todo arte es transfiguración de la realidad. Una cosa es la vida y otra el arte. El único realismo es el documento. Toda novela realista está lejos de la vida: el sueño del naturalismo está totalmente superado. Se afirma que los derechos de la mimesis son imposibles de defender en todo género de arte: todo lo convencional en Homero ( los discursos, etc.) es retórica.

Organización del genos: la organización es piramidal. Está formado por fraternías, polis, tribus, genos, basados en el principio de solidaridad, que no debe confundirse con fraternidad.

Es una organización autárquica, con una visión pasional de la vida ( como otras vías para el entendimiento, leer “Las moscas” de Sartre, “La guerra de Troya no tendrá lugar” de Giraudoux, “El luto le sienta a Electra”, de O’Neill).

En la organización se tiene una mentalidad cerrada, deportista, donde la vida terrestre es lo único apetecible y donde el principio de areté gobierna las acciones de los mejores.

Civilización: concepto vital, concepto de perspectiva ideal.

El principio de areté es una aspiración representada por los héroes literarios ( Aquiles no existe). Una serie de apetencias comunes a todos se proyectan en la vida del héroe. En el período clásico el hombre proyectaba en el terreno de lo teológico sus apetencias humanas y hay correspondencia entre la ciudad terrenal y la divina. La organización de la tierra puede trasladarse al Olimpo ( Zeus como pater familias, etc.). la apetencia de gloria terrestre es la apetencia de gloria inmortal.

El motivo de la Ilíada es el “Glorifica a mi hijo” de Tetis a Zeus. Aquiles es un héroe gratuito, desprendido. Héctor es exaltado para glorificar a Aquiles, que es la heroicidad absoluta, por el simple hecho de la acción, de su prestigio. Toda la Ilíada es la magnificación del ideal caballeresco que el mundo griego habría fabricado para conservar un pasado útil. Toda sociedad busca algo rescatable de su ayer. Héctor es más romántico, más sensiblero.

Hay elementos históricos que vamos perdiendo al pasar los años. La crítica tiene que ver la obra clásica como fue vista en su momento, separando las capas culturales que tiene encima. Hay que tener un concepto depurado de lo que es. Aquiles va en contra de la concepción del hombre cristiano y occidental y por eso ha sido mal interpretado.

(leer biografías de escritores es odiar la literatura. Es torpe inmiscuirse en la cocina de un literato. Hay que sacarse de encima estructuras mentales para juzgar el objeto literario ,como el fascismo para entender a Céline. Hay que estar en contacto con lo espantoso sin seguir los caminos de lo espantoso. Frente a lo clásico hay que tratar de acercarse al punto de mira del hablante ficticio. Hay que sopesar los elementos característicos de la época, descubrir las intencionalidades de la época).

## CONCEPCIÓN GRIEGA DE LA CIUDAD DIVINA Y LA TERRESTRE

Ruptura de esta concepción para llegar al período trágico. Al descubrir el mar ( siglo VIII) por causas sociales e históricas, se comienza a romper estructuras y mitos que se tenían en el período épico. Lo primero que tiembla es lo social, y consecuentemente lo religioso. Frente al colectivismo épico surge el individualismo lírico.

Hay factores condicionantes. Hay otras posibilidades de vivir y esto se rastrea en La Ilíada y La Odisea ( aventuras de un individuo y sus propias experiencias).

Siempre el encuentro del hombre y una circunstancia social y natural nueva produce un choque angustiante. Si el hombre sabía que las religiones satisfacían los ciclos de su vida y su naturaleza, en otras coordenadas esos dioses no satisfacen. Hay una actitud de desorientación, vienen otras teologías que sostienen esto.

Hay indecisión del VIII al VI. Puestos en contacto con Oriente descubren la vida como ciclo de repeticiones. La naturaleza toda procede por ciclos (Parménides). Entran en

contacto con el Cercano Oriente y Egipto y sus formas religiosas. El hombre griego individualista exige a los dioses permanecer en su ser de hombre y no subsumirse en la colectividad ( característica de los períodos comunitarios).

La religión de Osiris da una gran solución. Osiris, decía el mito, fue encontrado por Zet, cortado en pedazos y arrojado sobre la tierra, donde se desposó con Isis, su hermana, y ella, por momificación, lo resucitó. Detrás de eso hay una interpretación agrícola. Por eso nos encontramos con que en los sarcófagos hay un grano de trigo, y se promete la inmortalidad. Es una manera de tapar el pozo negro del individualismo. Son éxtasis místicos de pasaje. El mito es la proyección exterior de un destino individual.

La solidaridad no existe, todo termina en la muerte ( que en una sociedad comunitaria no rige porque sigue viviendo. Se vive para el pueblo: es una vuelta al claustro materno, una delegación de responsabilidad). La sociedad es alienante también: la literatura es un intento de delegar responsabilidades y no asumirlas.

Hubo un cambio en la mentalidad griega a través del período épico que marcó una visión concentrada de la vida. El mar como determinante de cultura. Ese cambio en la infraestructura trajo una modificación en la superestructura que puede ser no solo la concepción de la vida sino la manera de enfrentarse al arte y hasta al idioma.

En Homero hay siempre hablantes ficticios, no reales. En general la relación entre superestructura idiomática e infraestructura pasa en la historia de occidente por períodos muy dinámicos, como todos los clasicismos. En general es más estática en los períodos de actitud romántica. La superestructura idiomática entre Homero y Eurípides es mucho más diversa, más dinámica que la que puede existir entre el período romántico y nosotros. Se dice que el lirismo moderno no creó su propio idioma. El poeta actual usa términos elogiosos de una infraestructura a que no pertenece. En el ensamble cultural actual no existen determinados elementos que igualmente se utilizan por supervivencia de etapas anteriores.

Es necesario distinguir entre la presencia del narrador principal y el hablante ficticio. El hablante ficticio crea un ambiente mimético cuyo titular es el ente de ficción creado. En el diario íntimo se confunden bastante hablante real y hablante ficcional.

La superestructura idiomática marca también una diferencia en las formas métricas o expresivas: el período épico trabajó solo con el hexámetro, que es el hexapodio dactílico. El dactilo está formado por una sílaba larga y dos cortas. Algo similar intentó Darío ( una larga acentuada y dos breves). Pero en español este fenómeno no puede darse.

Son seis pies de dactilos. El período trágico no solo cambia totalmente esa estructura, enriqueciéndola ( sobre todo por términos que pertenecen a un área lingüística no aria, como semitismos). Así se crean el espondeo, el troqueo y el yambo.

Troqueo: una larga, una breve

Espondeo: dos largas

Yambo: una breve, una larga

La expresión dramática obligó a dar complejidad a la forma expresiva porque así como la epopeya transmite la acción detenida en el tiempo, la dramática transmite una vivencia en el tiempo, una acción en el tiempo.

Además, el género épico es estrictamente narrativo y el dramático discursivo o lírico. Donde empieza la expresión de la subjetividad cambia totalmente la monotonía expresiva. Este cambio entre la superestructura ideológica y expresiva en lo formal dependiendo de la infraestructura económica es mucho más notable en el terreno religioso. Del período homérico de las llamadas religiosidades olímpicas ( doy para que me den) se pasa a una religiosidad individualista. El mismo tránsito del comunitarismo al individualismo se da en la religión mosaica. Si una religión deja espacio para la piedad, es una religión individualista. Con una religión profética se pasa también al individualismo, se sale del institucionalismo de la religión comunitaria.

Las religiosidades de los misterios son soteriológicas ( se promete un salvador). El salvador debe sufrir una *patheia* o pasión. Dionisos es un ejemplo de dios que comenzó agrícola y termina ofreciendo la inmortalidad. Los griegos- religión sincretista- unen mitos muy dispares. En Asia Menor, Dionisos tiene dos símbolos: el toro y la vid. Ambos representan el mito solar ( la constelación de Taurus y la fecundidad de la vid que prometía la resurrección de la naturaleza con el agregado del rapto producido por el alcohol). Este mito agrícola a través del Egeo llega a Grecia y se asimila al panteón olímpico: es un mito semita.

El sincretismo griego une a Zeus con Dionisos a través de Semele. Las Bacantes representa la pasión de Dionisos.

La teología olímpica aceptó que Zeus había tenido una coyunda con Semele, una mujer mortal, y Juno, celosa, toma el rayo y la mata. Como al criatura era divina y nonata, queda carbonizada Semele y el hijo queda vivo y se lo entrega a Hermes para que lo ayude a gestarse. Hermes siempre está unido a divinidades ctónicas ( de fecundidad misteriosa) . así se transforma aquel dios que había estado al borde de la destrucción en símbolo de vencer la muerte: el antiguo símbolo del toro se transforma en resurrección, fecundidad espiritual, muy usado en Oriente como término mítico. Los animales totémicos pasan de presencia terrestre a uránica.

Esta religión de Dionisos se mezcla ( tradicional versión del origen dela tragedia) con una ceremonia ritual ( toda idea se sacramentaliza) con el culto de Eleusis, donde a la ida se iba cantando el ditirambo, donde se exaltaba la pasión de Dionisos y Semele, y coincidía con la vendimia, y a la vuelta se cantaba el *kommós* ( cantos de pullas y obscenidades, que son afrodisíacos; es un estar a favor de lo que se dice, a diferencia de las de ahora, que son de malicia). En Eleusis se rinde culto a la espiga sagrada; se rinde culto a Proserpina y a su hija Koré, que parecen ser una misma diosa. Kore significa

muchacha. Sincretismo ( culto de la espiga y religión olímpica anterior). Proserpina, en el equinoccio de invierno, pierde a su hija, raptada por Plutón, dios de los ínferos (lugar de reproducción) y Zeus decide que pase seis meses con cada padre ( símbolo de la semilla). Casamiento de la esposa del segundo arconte rey con el hierofante ( el que muestra los objetos totémicos). Es una ceremonia mística. Este es uno de los posibles orígenes de la tragedia ( desde que hay diálogo y acción mimética). En la actualidad se cree en una posible relación con mitos egipcios.

Se une con una ceremonia ocurrida en el mes de Ganelión, donde en un valle se iniciaba a los adolescentes que salían del gineceo para entrar en la parte de los solteros en la casa. Se ponía un tirso con pámpanos y uvas en el centro del valle y danzaban alrededor coreutas y efebos desnudos cubiertos con una piel de machos cabríos. Eran dirigidos por el iniciador, un anciano (era el corifeo). La fecundidad era imprescindible entre los griegos por lo que esta ceremonia es muy importante se excita por una función de comunión a través de la piel. Zerapón: iniciación en la vida y no homosexualidad como la entendemos ahora.

Tenemos algunos fragmentos de pullas obscenas que el corifeo decía a los coreutas. Se decía que desde que hay diálogo tenemos drama ( draón). El diálogo implica conflicto. El teatro tiene una filosofía que trae implícita una concepción de la vida y nace de un deslumbramiento, como diría Platón. Es un deslumbramiento frente a mí y frente al Cosmos, y querer darle una solución. Por lo tanto toda acción dramática implica un problema moral ( conducta frente a los demás y a mí mismo: toda obra literaria lo implica).

El proceso de la filosofía de la tragedia seguiría este esquema: la moral griega desde el período épico hasta Sócrates asimila pecado e ignorancia. Llegar a la sabiduría es no pecar. El ignorante es el pecador. Pero el griego descubre que hay hombres inteligentes que pecan. Aristóteles descubre el término hamartía, que se traduce como aberración del alma superior. Si el sabio peca es por una aberración a que es conducido por los dioses, es un desplazamiento de la culpa.

Zeus depende de las verdades emancipadas de dios. Depende de la necesidad ( ananké). Es un hombre como cualquier otro. Es la proyección eterna de la manifestación del hombre. La moral de Zeus es determinista.

Dios no depende de nadie, es libre. Depende de la libertad.

El cristianismo escandalizaría a la moral determinista griega. Dios hace lo que quiere, para él no hay verdades emancipadas.

El alma comete la hamartía. Quién la comete? Las clases superiores. Esquilo dice “el príncipe que vive en el hastío, la jore, es impulsado a cometer esa aberración del alma superior que es la hybris ( hacer lo prohibido). Esa hybris produce la némesis o ira divina ( porque los griegos condenan todo lo que sale de sus pares ). Este proceso se repite hasta el infinito: es la ley de la sangre. Comúnmente la némesis se hace concreta

en la catástrofe hasta que aparece un salvador (Apolo, por lo general) que detiene la ley de la sangre. Pero desde el punto de vista del espectador es un proceso de docencia. El espectador llega a un estado de ataraxia, donde por influencias orientales se abstiene de todo pro el castigo de los dioses. Por el eso el teatro cumple una función paralitúrgica, de moral diaria, de conducta. Esta es una filosofía del nada con exceso (néden ágan).

El juego dialéctico pecado-redención se estructura alrededor del hybirs, la catástrofe y el comienzo del ciclo hasta finalizar con un salvador que concluye la ley de la sangre, que es la ley del talión: “al que hace se le hará”. Este pensamiento es retomar problemas de generaciones anteriores y darles distintos matices: la idea madre de la temporalidad está en el mismo Homero.

Hay núcleos de ideas que quedan en la oscuridad y pasan a primer plano, pero es un proceso dialéctico: el pueblo griego ya tenía dentro de su espíritu la concepción trágica de la vida, y esto no es novedad.

El período trágico tiene como filósofos a Sócrates y a su discípulo Platón. Muchas de las ideas de la tragedia influirán sobre el desarrollo del pensamiento trágico derivado de Sócrates, especialmente Eurípides.

Sócrates pertenecía al pensamiento renovador, Aristófanes a grupos conservadores (distancia entre ágora y areópago). Eurípides es, de los trágicos, el más actualizado, en su época y ahora. Porque si Esquilo quiere mantener la estructura mental de la sociedad aristocrática dando el triunfo al Areópago en la Orestíada, Eurípides da el triunfo a las amorfas masas populares pero es también el que marca el pasaje del colectivismo al individualismo (posesión inmediata de dios y del mundo). Eurípides cambia las estructuras, es deslumbrador; Esquilo las mantiene. En un período como el de los Pisistrátidas, donde los fenómenos culturales cambiaban con cada generación, hay un abismo entre Eurípides y Esquilo. Se dice que Esquilo es el amanecer, Sófocles el mediodía y Eurípides el crepúsculo.

Es difícil distinguir crepúsculo de aurora, decadencia de revolución. El pensamiento de Esquilo nos presenta, según los griegos, el mundo ideal, pero donde el cosmos no es antropocéntrico sino teocéntrico. Es el mundo de la teología. De Esquilo conservamos la única tragedia divina, Prometeo Encadenado, donde actúan nada más que personajes humanos.

Los griegos decían que Sófocles es el primero en plantear directamente el hombre (mundo antropocéntrico) pero se conserva un mundo mítico. Se presenta generalmente un mundo idealizante. Se presenta al hombre como debería ser; y todos los griegos han dicho que Eurípides presenta al hombre no como debería ser sino como es. Estamos en un mundo socrático: el hombre es la medida de todas las cosas.

Hay un proceso de decantación que llamamos de secularización, donde lo divino se traslada a lo humano. La obra de Eurípides exhibe demasiado al hombre, y el realismo en la literatura siempre produce escozor. Eurípides siempre fue desdeñado. Para

Homero Helena era una diosa; en Esquilo tiene elementos de divinidad (era una rosita de amor que pulsaba los corazones) ; para Sófocles, una mujer; para Eurípides, una prostituta. Es una diosa ramera.

El proceso de la decantación es enfocar un aspecto de la personalidad. Todo ser es una mezcla de cosas ( no es un dios ni un depravado). El realismo consiste en presentar al ser humano como es, en su parte de ángel y en su parte de demonio.

## LA TRAGEDIA

Tiene dos estructuras: una interior y otra exterior.

La interior son los elementos característicos del género, especialmente legislados por Aristóteles en su Poética. Es una labor crítica, que en general aparece en las tragedias consideradas o en las distintas familias de manuscritos conservados.

El canon euripidiano no lo conservamos: eso pasó por los manuscritos contemporáneos, después por los gramáticos alejandrinos, luego por los copistas medievales.

Las leyes de Aristóteles no se cumplen en ninguna de las tragedias que conocemos : es una especie de remiendo, de reconstrucción. Todas estas obras se conocen a través de un gran naufragio. La estructura interior está integrada por un prólogo ( monologado o dialogado) y cumple una función informativa, discursiva: nos ubica en el clima dramático.

Las Bacantes tiene un prólogo monologado y Prometeo un prólogo dialogado. Como segundo elemento está el párodos ( para odos: canto) que es cantado por los coreutas divididos en dos grupos que desarrollan la estrofa y la antistrofa al son de la flauta. La flauta es característica del melos ( composición lírica) . cada género tenía instrumento propio (lira para la composición épica).

Después del párodos viene el primer episodio ( epí odé: después del canto) . los episodios como máximo pueden ser cinco. Son como actos. Cada composición lírica es como una bajada de telón: relación entre tragedia, misa y ópera.

Después viene el primer canto estásimo, que tiene su estrofa y su antistrofa. Después el segundo episodio y así sucesivamente hasta cinco. El último canto estásimo se llama éxodo ( ex odé: salir del canto).

Esta es la estructura interior. En general se utiliza en las partes episódicas el dórico y en las líricas el eolio. La evolución de estos dialectos en los géneros literarios parecería centralizarse en un período al comienzo de las Olimpíadas. Uno de los primeros nombres trágicos que conocemos es Tespis, que aparece alrededor de la 61ª. Olimpíada ( más o menos por la 78ª. tenemos estructurados los dialectos y las formas líricas o dramáticas y coincide con la desaparición de las monarquías). La evolución fue más rápida entre los jónicos y en la provincia del Peloponeso. Aparecen los líricos que

exhiben su individualidad; utilizan el yambo como forma métrica ( una larga y una breve). Es un ritmo sincopado, nervioso. Principales yámbicos: Arquíloco e Hiponax.

Este yambo aparece especialmente entre los jonios de Asia Menor y en las islas. La forma que afecta inmediatamente es la elegía, que no expresa un ritmo poético sino una forma métrica ( como un soneto).

La forma de la elegía es la unión entre el hexámetro épico y el pentámetro, y a eso le llamamos dístico: dos versos. Recuerda los tercetos dantescos. El término elegía aparece mencionado en Aristófanes y en Eurípides. Es de origen asiático, de Asia Menor; es el primer género lírico cultivado en Occidente. Se acompaña con flauta y nunca con cítara o lira. Mimnermo y Teognis son los principales representantes. Indica que el cambio o los que cambiaron la epopeya en la lírica no querían separarse mucho de la epopeya ( las evoluciones griegas son lentas).

Forma lírica derivada: hexámetro-párodos y éxodo.

b. Estructura exterior de la tragedia. Es la forma que afectaba al teatro. Vienen de los templos. Se cumple con la ley de la frontalidad. No hay actrices. En la ciudad hay como máximo tres actores, vestidos como cabezudos ( con zancos, máscara). No hay divismo. El actor ( hipocrites) trasmite el texto y nada más. Las mujeres no actuaban por insuficiencia de sus pulmones para ser oídas. Los elementos dramáticos y teatrales ( te atrón: sitio del drama divino) existían en el culto de los dioses ( como vimos en el culto a Dionisos y las iniciaciones). El documento más primitivo es una noticia de Periandro sobre esas iniciaciones en el VI A.C., sobre Arión; Herodoto ( I, 23) nos dice que los primeros ditirambos se cantaban en y el siglo VII A.C. y dice que un ezarkón cantaba en ritmo fácil una anécdota divina que originó el drama de sátiros de los que no hay documentos, aunque algunos dicen que el Rheso es el único drama de sátiros conservado.

Según Aristóteles, de los cantos corales sobre un tema fácil vendría la tragedia y se expresarían emociones directas: melancolía, tristeza, desesperación. Los agonistas trataban de imitar la pasión divina que desarrollaban y de parodiar sus aventuras. El mismo Aristóteles dice que todavía no estamos frente a la tragedia pura porque no hay acción. Es el origen de la tragedia, un momento de transición del siglo V. El que introduce la tragedia pura para Aristóteles es Tespis, que floreció por el 525 A.C y es el que introduce el hipócrites ( el primer actor).

Plutarco, en su libro Cuestiones griegas, nos da la noticia de Frínicos ( primero en introducir caracteres femeninos) y que con Esquilo son los que introducen temas no báquicos. Horacio en una de sus Epístolas dice que tragedia viene de tragodós, y que el premio al ganador era un macho cabrío.

Según Aristóteles en La gran etimología, el nombre viene de coro formado por machos cabríos. Pero esto hoy día se discute, porque en las representaciones primitivas de la tragedia los coreutas estaban vestidos de silenos ( mezcla de animal y hombre con

cuernos) y se parecían más a los caballos o a los centauros. La primera representación con machos cabríos es del 450 A.C. ( la tragedia está totalmente desarrollada).

Para Aristóteles la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una cierta amplitud, en lenguaje poético elevado, con aplicación de formas bellas ( cada una en su lugar) por medio de personas que no cuentan solo como personas sino que hacen lo que cuentan, capaz de producir una catarsis por medio de la compasión y el temor (Aristóteles, Poética; Dramaturgia, de Lessing).

Aristóteles fija como caracteres de la tragedia: la praxis o acción, los caracteres, el lenguaje, los pensamientos en el sentido de diálogo, de oposición, el espectáculo (opsis) , la melopea ( elemento musical) (Poética, capítulo VI, parágrafo 9).

Si nos encontramos con Eurípides vemos que casi todas sus obras parten de una peripecia ( carrera alrededor, elementos que van determinando una acción) muy compleja y progresiva. En general, para él y para todos los trágicos la estructura fundamental es: asesinato, venganza y juicio que concluye en liberación. Estos son los ictus: liberación de la condición humana por gracia divina. Son los ictus motrices que llevan a la paz. No estamos frente a un vulgar drama de intriga en una tragedia, sino que es una profunda visión metafísica del universo, ya sea el universo exterior o el universo interior. No se nos da en último término una pintura de cómo es el mundo, sino que es un intento de penetrar en los más profundos móviles de la acción humana. Se nos quiere hacer vivir el sacrificio de una hija por un padre o el odio feroz que engendra una muerte injusta. Eurípides quiere penetrar en el sentido profundo de las horribles perturbaciones del universo moral y explicarnos por qué se ama y por qué se mata. En Eurípides a momentos surge no solo la intencionalidad metafísica sino la psicológica ( pensamiento de Dostoievski: cuál es la causa del desarreglo moral).

Las Bacantes es el desarrollo de una religión nueva que entra en crisis con una religión vieja y que implica no solo cambios ideológicos sino cambios sociales, porque trae aparejada la caída de una dinastía. Presenta el instante de un movimiento revolucionario, sobre todo una revolución moral y cultural. Como siempre acá no hay un culpable individual sino un culpable histórico. El devenir obliga a hacer determinada cosa. La Moira es llegar a cumplir fatalmente algo después de un proceso de discusión. El fatum o fatalidad es más abstracto. Las Parcas deciden la cosa en La Moira. Esa fatalidad histórica lleva al sacrificio de un hombre inocente, Penteo, simbólicamente asesinado por su madre; quizá pudiera ser la lucha entre la esterilidad y la fecundidad.

En una teoría pura no cabe hablar de Eurípides para hablar de Las bacantes: hay un hablante ficticio. No se puede decir que el titular de los discursos de Penteo sea Eurípides, como tampoco se puede decir que Flaubert sea el titular de lo que dice Emma Bovary; es un yo estructurador que se llama hablante ficticio. Los discursos son llamados miméticos. Se emplea el término yo estructurador para la lírica y el de hablante ficticio para la narrativa. El hablante ficticio de Eurípides posiblemente no coincida con el Eurípides histórico; de la totalidad de su obra surgen rasgos que

veremos siempre. El hablante ficticio surge en Eurípides más como hombre de creación que como hombre de acción. El hablante ficticio no tiene por qué coincidir con el autor.

Hay una estructura aparte de lo que da el autor: lo que importa es el texto y no el autor.

El hablante ficticio de Eurípides crea un espacio de perspectiva entre él y la época que le tocó vivir, espacio que le hace vivir más intensamente con los semejantes; y él no hace una representación directa sino crítica ( que no es real) de la realidad. Presenta casi todos los problemas de su época pero no como documentación exterior sino buscando los resortes, reflexionando sobre ellos, sobre todos esos problemas. Eso lo hace ser el más sugestivo de todos los trágicos griegos porque ese espacio de perspectiva le quita pasión y le agrega juicios. Surge como un hombre recogido, dado a lo interior, amante de los grupos minoritarios, buen charlista; su obra se basa en diálogos nerviosos, sincopados, de minorías y no de grandes grupos, cercano a la sofística o a la mayéutica.

Estos elementos que surgen en el hablante ficticio coinciden en gran parte con los datos biográficos que Satyrus nos trae de él. Dice que era amigo de filósofos y pintores y tenía la primera biblioteca del Ática. Muy dado a la conversación. La acción es la excusa para la reflexión. También tenemos otros datos que nos da Tucídides, que habla sobre todo de la muerte de Eurípides devorado por los perros o Ménades ( mismo destino que Penteo).

La filosofía de la época no puede rastrear en él; es un típico hombre de su generación, a la cual pertenecían también Sócrates y Zeucelis, un pintor. Es como el período de los Pisistrátidas; en esa época hay una crisis entre el pasado y el futuro. La condena de Sócrates da la pauta de esa crisis en el pensamiento, que cien años después se transformará en crisis política. Un grupo de filósofos prepara el movimiento político posterior. Ellos comienzan preocupándose por los problemas divinos o el trasfondo de problemas divinos que hay detrás de los problemas sociales. Eurípides y su generación toman en cuenta problemas divinos; toman de la generación de Esquilo los problemas divinos dándoles una solución humana. Es el proceso de decantación. Se da a los mitos una explicación evemerista.

No es fácil sacar conclusiones de los discursos de sus agonistas. En Esquilo es más fácil sacar un paquete de ideas; en Eurípides hay contradicciones típicas de toda reflexión. En él se dan optimismo y pesimismo al mismo tiempo, piedad e incredulidad. Lo que nos puede guiar para rastrear este nudo es pensar que el hombre abstracto es optimista y piadoso; pero el concreto es pesimista y duda, según Eurípides. El hombre concreto duda de las estructuras del hombre abstracto, y son dudas lícitas.

El yo estructurador tiene una serie de concepciones en su obra. Predomina en él la teoría sobre la praxis.

Constituciones líricas de Eurípides y toda la tragedia

A veces en la obra de Eurípides se intercalan cantos de victoria, que pueden dividirse en holorigmos (cantos de victoria en boca de mujeres: en Esquilo, Clitemnestra se niega a cantar el holorigmos) y peanes (el gíopeán se canta en honor a Apolo y siempre por hombres). También tenemos cantos fúnebres, llamados trenos. Se realizaban en los banquetes fúnebres (en Hécuba se canta un treno). También hay cantos fúnebres de acendrado espíritu religioso, el linos (llanto por la muerte del joven) que no aparece en Eurípides. Es un canto plañidero (hay un ejemplo en el Orestes) donde se relata la muerte de Bacantes (seguidores del culto de Dionisos).

Las Bacantes tiene una anécdota muy sencilla. En esencia, la estructura de la obra gira en torno de la implantación de un culto nuevo que va a tener como enemigos al propio rey, Penteo, hijo de Cadmo, pariente de Semele, madre de Dionisos. Se da la historia de una pasión. Es una lucha entre lo divino y lo humano, y la pasión que de la lucha deriva se soluciona de acuerdo al esquema de la tragedia: triunfa lo divino.

El concepto de humildad frente a los dioses que Sócrates había planteado como principio de todo conocimiento había derivado en un nuevo aporte al concepto de areté. Se amplía el areté con el concepto de peithánatos (el humildísimo). Sócrates tenía una regla fundamental que era delfica: concéte a ti mismo. Pero éste era el camino para el derivado: humíllate, pues si te conoces debes humillarte. Sócrates es el padre de todos los existencialismos (ubicar el cosmos en la existencia y no en la esencia). El humillarse ante lo trascendente es lo esencial en Eurípides.

En Hipólito se da la castidad como pasión perversa, porque el casto no es humilde. La moral se hace más pura y las virtudes se van relativizando, y esto entra en la concepción del mundo y de la vida que tenía Sócrates. Hay que recordar que Eurípides es el dramaturgo de la filosofía socrática. Esta concepción repercutirá en el mismo estilo de Las Bacantes, en lo formal. Su estilo es nervioso, dialéctico, discutidor, muy influido por la retórica y sus leyes, lleno de oraciones subordinadas; es un sentido vulgar, es un estilo fluido (muchos adjetivos). es un estilo que atraía enormemente a los jóvenes discípulos de Sócrates; es un estilo para la juventud. Recuerda mucho el estilo barroco. Frente a un estilo clásico hay un barroco como derivativo, que sobre el esquema clásico agrega dinamismo y pasión. El barroco es dinamizar un mundo clásico. En Eurípides está la estructura homérica dinamizada, sensorializada (Rubens y la atracción del fiel a través de la piel para llegar a la pureza de espíritu). Estas formas de expresión se dan en Eurípides con respecto a Sófocles.

Las Bacantes posee todos los elementos trágicos según Aristóteles: prólogo, párodos, episodio, canto estásimo y éxodo. Pero el coro deja de cumplir una función superior para cumplir una ancilar. En todo Eurípides hay una desconexión entre agonistas y coro (que es un recurso retórico, es un interludio lírico). En Eurípides el coro es inoperante (no adelanta la acción y no interviene en ella, no se entera de lo que pasa). El concepto hegeliano de que el coro es el espectador ideal (intermediario entre el espectador y la obra) no se da en Eurípides. Busca excitarnos, preocuparnos, y a veces busca hacer demagogia con el espectador. Casi nunca es confidente de ningún protagonista; se

acerca más a la confidencia en Medea. Menos aún es cómplice de los agonistas. En ningún momento revela nada de lo que sabe. Cuando dialoga, su diálogo es típico de las asambleas, es discutidor.

Tiene un prólogo monologado, y extrañamente está en boca de un dios, Dionisos. Cumple una función: la de resaltar lo divino frente a lo humano. Como Eurípides es tan contradictorio no se sabe si es panegórico de lo divino o humanizante, si el dios es un hombre o no. Sigue el principio épico de no crear expectativa. Dionisos nos entera de la muerte de Pentheo y del establecimiento de su propio culto, que él desarrollará no como un dios sino como un misionero. Esto será parte de una función universal: establecer su culto por toda la Hélade. Anuncia también la muerte de Pentheo a manos de las mujeres ( las Ménades) que son entregadas al furor báquico como una forma de posesión divina o de iniciación etílica. Esta muerte será la aritmética de su omnipotencia (en la lucha prima el poder absoluto divino).

Se inicia con un pronombre personal de primera persona: marca el itinerario de Dionisos, dios preocupado por sus fieles a diferencia de la teología homérica. Da una versión personal de su nacimiento ( dice que el rayo de Zeus ayudó en la gestación a su madre). Notemos que ya se habla de un dios hecho hombre, que será una característica de todas las religiones de los misterios. Vuelve a su casa (el palacio de Cadmo) en función de vengador (porque en el palacio está la tumba de su madre); el odio de su madre, que como elemento simbólico centraliza en las mujeres (simbólico porque la venganza estará en manos de mujeres). Es la primera vez que la mujer tiene importancia sacerdotal en la teología griega, y tiene el antecedente trágico de Casandra.

Sócrates es impío porque va contra los dioses establecidos, pero es el más piadoso de los filósofos griegos. En Eurípides se puede ver un antifeminismo porque no acepta lo establecido: se lo puede ver como perverso, como misógino, porque es revolucionario, porque cambia la concepción de las mujeres. De diez agonistas, seis son mujeres.

En ese mundo de lucha que nos está presentando, la tónica de ternura filial la pone sobre la madre y no sobre el padre: nada menos que la vida da sombra al sepulcro de la madre ( manifestación de ternura que no tiene para con Zeus, su padre).

Nos da el itinerario de sus movimientos, desde los campos de la Liria, las llanuras de los frigios y las ciudades de los babilonios donde establecerá su culto. Le quedan por conquistar las ciudades griegas. En la ciudad de su madre, Tebas, establecerá su primer culto. En Eurípides hay siempre un crítico, un discutidor, un hombre al tanto de su época. Luego de hablar de su madre, introduce ideas de la época, críticas que no se atrevían a decir cuando Homero: Eurípides habla hasta de un chisme de la época ( afán de secularización). Esto permite afirmar el realismo de Eurípides. El realismo plantea una duda: el criticismo asume una actitud de defensa.

Este dios aparece con todos los atributos de un dios homérico. No es omnipotente, sufre la necesidad y depende de la Moira ( no puede evitar la muerte de su madre). Pero lo que la Moira le permite es tener majestuosidad divina.

La muerte de Pentheo se da en un silencio pavoroso de la naturaleza. Estamos aún en un núcleo de dios cósmico: el dios cristiano trasciende el cosmos. El mundo pagano nunca sale de lo cósmico.

Dionisos aparece como un dios ultrajado. En Homero esto está esbozado: hay pequeños ultrajes a los dioses, no morales sino físicos. Dionisos está ultrajado en su ser de dios y vuelve por su venganza. Su ultraje es pasible de clasificarse entre ultrajes próximos y ultrajes remotos. Remotos son los que le hicieron a su madre y a él mismo; y próximos, los que sufre en la tierra de Cadmo. Pero siempre tienen una excusa ( estos últimos ) de que vino disfrazado de extranjero. Pentheo aparecerá como “inocente culpable” ( esto es, la hamartía, desplazamiento de la culpa). También puede darse otra causa desde el punto de vista dramático: el ultraje es más grave porque se concretiza en un hombre ( esto es falta de racionalidad, enemistarse con un hombre que puede ser un dios). Se presenta como un extranjero lirio, pero conserva ciertos rasgos de su divinidad ( es un hombre encantador en todos los sentidos), como fascinante y como fautor de encantos, pero con su sola presencia se atrae los odios de Pentheo. Baco rechaza la contextura moral de Pentheo, se oponen dos formas de vida ( la griega y la oriental).

También se dice que esta tragedia padece un error. No hay progresión en las pasiones, no se depuran. Parecería indicarse que la actitud pedagógica primase sobre la evolución dramática de los personajes. El destino trágico se impone desde el primer momento. No hay, como en Shakespeare, una progresión gradual, o sea, no es visión dramática sino trágica. Los griegos ponían una máscara al actor con el gesto definitivo desde el principio; Pentheo es el mismo desde el primer momento.

Baco viene a defender su honra y la de su madre desde que aparece hasta que se va; esto no quiere decir que no haya libertad, sino que hay posibilidades pequeñas dentro de lo trágico. Al principio la obra gira alrededor de tres edades: mujeres, jóvenes y un viejo. Pero hay dos hombres jóvenes, los dos agonistas: Baco y Pentheo.

Las ménades tienen un representante ya escatológico en Semele. Cadmo y Tiresias aparecían ya en las epopeyas homéricas. Aquí surge lo irracional. El hombre en la plenitud de sus poderes es el único engañado ( Pentheo).

Las que sufren la patheia son las mujeres, que irrumpen en el período clásico de la tragedia. Recién en el período romano participan los hombres en las fiestas bacanales ( se le llama Dionisos hasta el período romano y Baco después). En la antigüedad clásica la matrona predomina sobre la mujer joven, que es característica del romanticismo. Esto último es un modo de destruir a la mujer. En general hay una actividad catártica del varón creador de la literatura, actividad que sería sublimación o degradación de la mujer.

En el período trágico empieza la desorientación del mundo. No hay cíclopes que lo sostengan ni Aquiles que lo dominen. En la tragedia la mujer representa un papel similar o superior al del hombre. Así como los romanos cambian el nombre de Dionisos por el de Baco, a Semele la llamaron Stimula.

Detrás de estas dos figuras aparecen los dos ancianos: Tiresias es el ciego, pero, como siempre, el que ve mejor. Como en Homero y Edipo, recién se empieza a ver cuando no se ve. Tiresias era un vidente de Tebas. En un momento en que Hera y Zeus discutían sobre quién gozaba más en la pareja humana, llaman a Tiresias. Este había visto dos serpientes en coyunda en el campo, a las que había separado, que resultaron ser divinas y lo condenaron a transformarse en mujer. Vuelve a ser hombre cuando ve de nuevo a las serpientes en coyunda y las deja. Zeus lo llama para decidir la cuestión y se le asignan distintas respuestas.

Frente a estas irracionalidades, viejos, ciegos, mujeres y dioses extranjeros, está el hombre de arété, el único representante del clasicismo: Pentheo, que es justamente el derrotado. La obra es el triunfo de las potencias irracionales, la razón es condenada sin defensa. Pentheo es burlado, atrapado, engañado.

Dionisos se exhibe a sí mismo como un dios ultrajado. Y hace gráfico ese ultraje presentándose en traje de extranjero, bajo la figura de un frigio que con su sola presencia se atrae el odio de su pariente Pentheo. Desde el comienzo surge como un hombre que se expresa con maneras afables, seguro de sí mismo, sin afectación. Sus palabras carecen de dureza y con dulzura va tejiendo el destino trágico de Pentheo y todos sus enemigos, lo que puede darle un cierto aire cínico. Se entrega a manos de sus enemigos seguro de su poder. Pero, más terrible que esto, lo hace seguro de lo que él considera locura de sus enemigos. Es un dios escudado en su omnipotencia.

Frente a él surge la figura de Pentheo, que es conducido, paso a paso, a la muerte, a su destino trágico y a tomar las fatales decisiones como llevado de un sortilegio, por determinación divina. Son los sortilegios de un dios embaucador, Dionisos: Dionisos procede como el alcohol: seduce, fascina, y tiene mucho de felino, de insinuante, como en general todos los dioses de las religiones de los misterios. En la obra nadie puede resistir la dulzura y el encanto del dios, excepto los que están engañados, los no elegidos por el dios, los que ya están condenados a priori. Toda la tragedia será el proceso del embaucamiento.

En el prólogo, Dionisos se presenta como un dios que está cerca de nosotros. Él mismo se define: “de dios me hice hombre”. Aparece con la máscara fantasmal de un hombre, lo que no es novedoso, porque él tendrá transformaciones, especialmente la del toro. Toro y vid son los símbolos de Baco. No es un dios inaccesible como los olímpicos, sino que es tan cercano al hombre que busca asociar a las mujeres y a los hombres, hacerlos cómplices de su acción trágica.

### Teoría del teatro

El teatro puede ser considerado como un núcleo de tensiones planteadas para engendrar una criatura efímera, que es el hombre. Las tensiones se dan entre el autor, el actor y el espectador. Cada uno olvida su presencia y crean la criatura efímera que se llama héroe, que dura tanto como la representación. Es un dios efímero, no absoluto.

El autor, el actor y el espectador crean una interpretación, una creación efímera de la obra de teatro. El autor cambió al crear la obra ( no coincide el yo creador con el humano). Queda la riqueza absoluta que da tantos mensajes como auditores hay. Cada representación, entonces, es una versión. Eso es lo que se llama orquestar el texto. Los textos no se agotan en lo que enuncian sino en la verdad que desencadenan en el espectador, en el lector, porque se llega a una forma de vivencia. Podemos llegar solo a la relatividad de la criatura efímera que participa de las tensiones provocadas entre autor, actor, espectador.

Dentro de la función informativa de Baco, el primer elemento que se destaca es una tumba. El segundo elemento es la defensa de su honra. El tercer elemento es su itinerario y el cuarto los elementos del culto. Todos ellos tienen dependencia directa o se relacionan entre sí. La tumba es un elemento simbólico. Dionisos viene a honrar una tumba, la de su madre; la obra termina con una tumba, la de Pentheo. La tumba de su madre representa su nacimiento cíclico; el claustro materno representa la destrucción y la construcción, que es el origen de toda religión agrícola. Se une con las religiones de los misterios.

El segundo elemento es una tumba, y hace una referencia directa a la honra de su madre como rescate de su honra propia ( homenaje a su madre).

El tercer elemento es el peregrinaje a la tumba, que es la vuelta a sus orígenes. El cuarto elemento lo presenta como un culto agreste, centrado alrededor del abeto, que no es un árbol báquico: pertenece al culto de la Gran Madre. De paso menciona a las coribantes, que eran de ese culto. Eurípides sabe que todos los cultos de los misterios están relacionados mutuamente ( coribantes-Dionisos).

Todos estos elementos están unidos por las ménades. En el párodos se insiste sobre la función informativa dándole un aspecto más teológico: Baco ha vuelto a que lo reconozcan como dios. Es su epifanía ( que viene de epí phaino: mostrarse a los otros). En el párodos se insiste sobre ese eclecticismo teológico. Aparece la diosa Cibeles.

El párodos repite en cierta manera los textos del coro. Nos da la versión viva de que en la primavera atraería a los hombres a rendir el culto a la naturaleza resucitada. Menciona a Cibeles y a los misterios que purifican el alma ( en el sentido de divinizarse). Se menciona en ese culto otro árbol sagrado, la hiedra, que aparece directamente vinculado al culto a Dionisos. Hay quizás una realidad medicinal: la hiedra produce unas papitas que tienen un narcótico: es un deseo de evadirse de la realidad.

Este mismo párodos sigue elogiando a la naturaleza como símbolo de la fecundidad y la vida. Las metafóricas utilizadas pertenecen al grupo agreste. Se destaca la metáfora de la doncella y del potrillo por gracia, agilidad, vigor. No hay un proceso de culturalización: los símiles están tomados del mismo ambiente en que se presentan. Se destacan especialmente, dentro del grupo de las doncellas, los elementos de belleza pura y casi desensorializados; no hay acumulación de imágenes eróticas. Se despiertan fuerzas imponderables como el vigor; elementos que la rodean como ropas y adornos.

El único elemento donde se presenta algo de las ménades son los bellísimos cabellos, pero como juego de espacio, como continuación del viento.

Otro elemento que rodea a las bacantes es la música. La música planea como principal protagonista de las danzas y el sonido de la flauta que acompaña a las ménades. La naturaleza está idealizada. (digresión sobre el idealismo en el arte).

Idealizar la naturaleza puede seguir a) un camino acumulativo; b) un camino purificador. Se puede idealizar el mundo embelleciéndolo. Pero idealizar es también des-realizar el mundo, hacerlo fantasmagórico, desnudar y presentar un elemento abstracto. Es tomar la parte por el todo, el rabo por el perro. Eurípides hace aquí un proceso de idealización acumulativa.

Llegada de Tiresias y de Cadmo. Presencia de Tiresias y del mito de Tiresias.

Se nos presentan dos ancianos rejuvenecidos por el culto a Dionisos. Si Dionisos da la presente inmortalidad ( como dios salvador) promete la eterna juventud ( lo más apetecible en la inmortalidad). Es como un adelanto en el mundo terrestre de lo que Dionisos promete en el mundo escatológico. Esta juventud la da el entusiasmo báquico, y está directamente vinculada con el vino. Las manchas del mosto en las pieles de cabra dan o simbolizan la unión de Venus y Dionisos.

El simbolismo también se nota en que de toda Tebas asisten solo dos ancianos, justamente en el culto que promete juventud. El autor aprovecha esto para indicar ciertos elementos sacramentales ( manchas, pieles, tirsos, pámpanos) que forman parte del rito dionisíaco.

Un esquema ya conocido del período épico se expone también aquí: la no videncia terrestre produce la videncia en el más allá. Es un juego de ingenio ideológico. Terminado el primer canto estésimo tenemos el primer prólogo de Penteo, figura opuesta a la de Baco ( sabiduría humana y sabiduría divina).

Penteo nos dará su versión del dionisismo (equivalente al prólogo de Baco). Nos ubica en las circunstancias actuales del culto y habla como un racionalista. Hasta ahora estaba ausente de Tebas: ahora se informará de las últimas noticias.

Por principio siente antipatía por el dionisismo y por Dionisos. Su culto lo ve perverso por tres causas: A) porque lo dirige un impostor; B) porque se entregan a los placeres del vino; c) porque se entregan a la lujuria.

Dice que más honran a Venus ( le rinden culto) que a Baco. Así como Baco dio su proyección futura de las bacanales, Penteo hace lo mismo: para él la proyección futura es la cárcel. En su parlamento nos habla de las principales bacantes, todas de su familia, especialmente Agave, su madre, que luego lo destrozará. Haciendo juego paralelo Baco hacía una representación de cómo era Penteo: ahora se da el juego inverso. No estamos frente al dios primitivo, agrícola, sino una versión helenizada, todavía orientalizada.

Hay un choque entre la virilidad racionalista de Penteo y las sombras de las pestañas propicias al amor de Baco.

Recién se entera de la presencia de los dos viejos, y también para ellos promete castigos futuros. Lo trágico de este parlamento es que, sin lugar a dudas, Penteo desobedecerá a los dioses, sobre todo al destino. Pero según el hablante ficticio, esa desobediencia es vista con mirada dionisiaca: es una mala acción vista desde el punto de vista dionisiaco.

Pero luego la venganza, como repercute en el hombre, debe ser juzgada en el terreno humano. En el caso de la ofensa prima lo divino sobre lo humano; cuenta el ofendido, que es el dios, y así la ofensa es presentada divinamente. En el segundo caso la venganza puede ser vista desde el punto de vista divino y humano, pero como el objeto es el hombre prima lo humano. La venganza, vista con ojos humanos, desde el punto de vista del hombre, no se justifica, es odiosa.

Aclaración: el pecado de Adán es infinito porque se mide según el ofendido y no según el ofensor.

El núcleo trágico se va desenvolviendo por circunstancias extrínsecas al hombre; los argumentos de Penteo son racionales y atraen nuestra simpatía; son humanos, porque se guía por la moral natural; el dios nuevo desarregla la sociedad. Cada una de las etapas de la tragedia se marca por la presencia de Baco. Baco está detrás de eso y hasta se burla.

Penteo no se depura de su obediencia, muere convencido de que su desobediencia al dios es lo que corresponde ( no aprende la docencia trágica); no tiene nunca conciencia purificadora. Penteo muere como nació. En realidad Eurípides está con las bacantes. No hay que olvidar la ataraxia y el neder agan ( nada con exceso) : no meterse con los dioses, no cambiar. En Eurípides hay un intencionalidad ideológica: formar un hombre dócil frente a los dioses.

En esta época hay que mirar las cosas desde el punto de vista de la discusión. Es una época de formación de clases –imperio de Alejandro, que justifica la explotación, los de arriba siguen con el orden divino, poseyéndolo- . se crea un trasfondo mitológico con que pueda adelantarse la clase dominante.

Ubica la acción, de causas próximas y remotas; juzga a Baco objetivamente, busca los móviles humanos de las acciones. A Tiresias lo ve como falso embaucador y que utiliza la religión para enriquecerse ( ahí actúa como racionalista). Por último habla del vino como causante fundamental de las acciones del hombre. Tiresias es el encargado de responderle. Aparece también como un hombre sabio. Su discurso sigue las leyes retóricas: introducción al tema, busca de causas cercanas y remotas.

Hace una introducción sobre la sabiduría y el poder ( recordar que Sócrates pertenecía a la generación de los Pisistrátidas, gobierno de los tecnócratas, y se burla acá porque el poder y la sabiduría no están unidos). Se refiere a la sabiduría popular, que gira alrededor de lo inmediato y se burla (la comida y la bebida son las grandes diosas del

hombre). Pero Tiresias encuentra que en el vino existe una de las formas de la liberación; nos entrega al sueño (hay una nueva forma de idealismo, a través del ensueño, distinto al idealismo por acumulación).

Tiresias da su versión del mito de Dionisos y agrega una preocupación nueva, descubrir el futuro. Para eso lo llama el dios adivino (carácter de Apolo en la literatura épica). Da una unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco al hablar del culto de Baco en Delfos y pretende contestar (argumento fundamental) el concepto de moral que tenía Penteo. Se rastrea en lo que dice Tiresias la preocupación por una nueva moral. Decía Penteo que las bacantes eran mujeres corrompidas porque se entregaban más a Venus que a Baco, plantea una moral objetiva, legalista. En Tiresias hay una moral individualista y subjetiva. Se insinúa que importa más la intencionalidad que el hecho exterior. La moral, para Tiresias, es un estado de espíritu y no un estado social. Se traslada al terreno moral el principio socrático de que las relaciones del hombre con los dioses ya eran interiores y no sacramentales. Traslada lo objetivo a lo subjetivo. En el medio de la bacanal, la que tiene vocación íntima para la moral sigue siendo honesta como si estuviera afuera.

Se acerca el concepto paulino: “Todo es puro para los puros”. La pureza interior es más importante; hay un proceso de profundización en el concepto de moral. El hombre se hace artífice de su moral y de su destino (la filosofía deja de ser estudio de los entes para ser existencial. Recordar que en la literatura siempre se plantean problemas morales).

Termina la contestación de Tiresias y aparece una nueva versión del tema de la honra (versión de Cadmo, versión humana). Ya hubo una versión de la honra, por Baco.

Desde ahora los personajes, en vez de tener una apertura a través del diálogo hacia las ideas opuestas de los interlocutores, se anquilosan cada vez más en sus propias ideas, se engeuecen. Así Penteo, que en su primer discurso fue racional, de ahora en adelante va a transformarse en un ser pasional obnubilado por sus propias ideas. No va a progredir, a avanzar, sino que se va a encerrar. Es el mismo, pero con un collar pasional.

No es una evolución del personaje. Tiresias finaliza este episodio con una forma típica de expresión: anuncio de males.

Primer canto estásimo ( Oh, Santidad, diosa venerable!)

De aquí surge todo un programa de vida. Exalta la sofrosine, repite todas las teorías de la filosofía de la tragedia y termina con la tesis del antiheroísmo. De Diosos se dice que su función es producir voces espirituales y une una serie de elementos de evasión: vino, canto, música y sueño (relación con el surrealismo de Breton). Huizinga dice: toda generación no hace sino replantear los problemas de la generación anterior y darle soluciones levemente diferentes.

La antistrofa hace un elogio de la sabiduría y da el concepto de “nada con exceso”. La vida se ve también de acuerdo a la filosofía de la tragedia: como una ilusión, que ya en

el párodos de Agamenón de Esquilo había una metáfora: la vida es como un navío que va sobre las olas y de súbito un imprevisto escollo lo hace zozobrar.

La tragedia es antagónica, contraria a la acción ( toda acción es una frustración) pero es acción. Es el tiempo el que destruye las acciones humanas.

Se habla de la diosa Chiprea y se exalta la sensualidad. Termina este canto retomando el principio de la sofrosine: no dejarse llevar por la hamartía, la aberración del alma superior: seguir la sabiduría del hombre humilde, aquel que busca la dorada mediocridad.

Empieza el canto con un adelanto de la acción trágica a través de acciones que no se desarrollan en el escenario. Nos presenta a Baco aprisionado. El mensajero teme enfrentarse con el dios. Baco es un dios amable. Nos da dos elementos: prisión y huída de las bacantes.

Pentheo se detiene en la descripción morosa de Baco. Rechaza especialmente su belleza. La ve como una belleza nocturna ( su cuerpo sirve para seducir mujeres). Da una representación escultórica que recuerda las esculturas de Baco de la antigüedad. Emplea una imagen extraordinaria. Es un lenguaje reticente en el que ponemos nuestra emotividad. Nos encontramos con la segunda epifanía de Baco, mostrándose a Pentheo. Diálogo breve y sincopado, lleno de insinuaciones, en el que se arrastran conceptos e ironías, humanas y divinas. Pentheo quiere enterarse de los misterios báquicos: “hay en las tinieblas yo no sé qué de santo”.

El diálogo se transforma en irónico e insultante. Nos da el enfrentamiento entre un dios y un hombre; en la literatura hay pocos ejemplos de esto.

---

#### BIBLIOGRAFÍA:

Bowra, La aventura griega

Jaeger, Paideia

Rhode, Psique

Nilsson, Historia de la religión griega

Müller, Historia de la literatura griega

Robin, La moral antigua

Parrington, ciencia y política en el mundo antiguo

Mondolfo, El pensamiento antiguo

Errandonea, Diccionario mitológico

Recuerda el diálogo Jesús-Pilatos. Hay en los dos una reticencia en cuanto a la expresión de lo misterioso. Eurípides sabe trabajar con el tema divino, lo mantiene siempre en la oscuridad.

Otro tema es el de que el pecado es el producto de la ignorancia. Pentheo no sabe quién es ni de qué estirpe es, cree ser nieto de Agave. Pero ésa es su estirpe humana. Su verdadera estirpe como dependiente de las cosas no la conoce.

Segundo canto estásimo

Coro de las ménades que divagan sobre temas báquicos. La leyenda de Baco se depura con un elemento nuevo. Se dice que fue recibido por una nodriza transitoria, Dirce, y concluye el canto con divagaciones sobre las ceremonias orgiásticas, ya totalmente conocidas.

El en desarrollo de la obra el texto ofrece una dificultad: muchas veces Baco se considera como el dios y otras tantas como su representante. Y aún frente a Pentheo trata de aparecer como representante, y así lo ve Pentheo.

Entendemos esto como una forma de engaño porque el engaño aparece como motor trágico en el desarrollo de la tragedia. Pentheo es llevado a la bacanal a través de un engaño consciente que Dionisos utiliza vistiéndolo de mujer, con la túnica de hilo, el tirso y la mitra. Pentheo tampoco ahora es lúcido para captar el engaño.

Si el engaño actúa como elemento motor hay pasiones subsidiarias que también vienen teñidas por el engaño. Un ejemplo sería que Baco no le dice su verdadera realidad a Pentheo. Eurípides asigna esa pasión del engaño, pasión humana, a los dioses.

Actitud dual de la tragedia: bajamar-pleamar. Es el ciclo cósmico, mito agrario (la vida a través de la muerte, la cuna y la tumba) . toda obra de teatro analiza la historia de una pasión. Shakespeare es claro: el amor de la pareja ( romeo y Julieta) ; la pasión de dominio ( Macbeth) ; los celos ( Otelo).

Esa pasión puede verse más claramente con la teoría del cono de luz: cuando en una obra de teatro se desarrolla una pasión, todos los demás protagonistas se ven iluminados por ella: en Otelo, en mayor o menor medida, todos son celosos. La pasión se propaga a todos. Acá se da también: si el engaño y la ceguera son la pasión fundamental, ambos aparecen “iluminando” a todos los agonistas.

Hay siempre una concepción metafísico-religiosa panteísta detrás de todo esto.

El diálogo Baco-Pentheo continúa como diálogo entre personas de estructura monumental: Pentheo es realista y concreto, se guía por la razón. Baco se guía por la razón divina. Las fuerzas que mueven el cosmos no pueden ser captadas por la razón humana. El mismo fenómeno es visto desde dos riberas distintas: desde la humana no hay explicación, desde la divina todo es claro. En el fondo se decanta este misterio: cómo llegar a la sabiduría, y habiendo llegado, se logra la felicidad terrestre?

Su familia, la de Cadmo, es destruida. Hay una perspectiva determinista más allá de la que el hombre tiene para ver los fenómenos de la vida. En Pentheo se da también una lucha de dos fuerzas interiores: admira a Baco y se ensaña contra él, a quien no conoce (lo confunde con un sectario) y siente una admiración inconsciente por la belleza del dios. No podemos quedarnos con la belleza exterior. La belleza corporal es el primer paso para llegar a la belleza del dios.

El pecado de hybris de Pentheo es no reconocer a los dioses, juzgarlos con medida humana y profanarlos sin tener un aviso de que comete el pecado. En la concepción judeo cristiana, por los mandamientos se sabe cuándo se está pecando. El mundo griego es un producto de la observación de los ciclos solares, que el hombre no puede penetrar. Siempre se cumplen ciclos, leyes, ineluctablemente. Siempre sobreviene la destrucción. El bien y el mal son lo mismo. Se cumplen leyes que están más allá del raciocinio.

Tercer canto estésimo.

El coro está formado en la tragedia por mujeres. Se sobreentiende que es amplio. Sabemos por Esquilo que el máximo podría ser cincuenta. Lo común es ocho o doce. Se entiende que el coro ha de pasar la cifra mínima porque se habla a menudo y la acción de la tragedia exige mayoría de ménades. A momentos se piensa que todas las mujeres tebanas forman el coro, lo que lo haría multitudinario, y no se justifica la inclusión no permitida de dos hombres: Tiresias y Cadmo. Lo más probable es que no integrasen la orgía, sino que fuesen independientes por el campo a exaltar a Dionisos. Esto también sirve para entender la condena de Pentheo.

También son oscuras las insinuaciones a Venus, porque las ménades no soportan la presencia de los hombres en las orgías.

Como siempre, divagan sobre temas báquicos, y también insinúan un fenómeno oscuro que es confundir a Baco con un sacerdote de Baco. Lo más probable para entender esto es que en la epopeya los dioses aparecían bajo disfraces. Baco es una potencia que puede metamorfosearse en un ser humano. No hay consustanciación entre dios y hombre, es un término metafórico. Para los griegos Baco es una fuerza divina, que a veces adquiere formas metafóricas. Se habla de dos Bacos entonces: uno es el hecho concreto, exterior, y otro la manifestación metafórica.

En el segundo episodio Baco anuncia una catástrofe, la del palacio de Pentheo, que crea otro problema. Luego, en el desarrollo de la tragedia, esta catástrofe es desconocida, no se la mencionará más. Baco entera a los coreutas, e indirectamente a nosotros, sin

adelantar la acción para nada, de la burla que impone a Pentheo cuando lo aprisiona bajo forma de toro; los símbolos báquicos cambian: al principio era la vid, los racimos, y al fin el toro.

En la mitología dionisiaca es el material transferible. Los dos expresan el mismo concepto de fecundidad y poderío, desde el punto de vista agrícola.

El pecado de hybris lo aclara y forma el centro de la tragedia. Baco dice: “siendo mortal, osó pelear contra un dios”. Ese es el pecado de hybris. Pentheo no queda en sus limitaciones de hombre, sino que se rebela contra los dioses, contra el orden cósmico. La irrupción de Pentheo adelanta la acción: se plantea problemas pequeños que no le dejan ver luminosamente la vida. Recién Baco dio la sofrosine, pero Pentheo nunca accede a ella. Adquiere la conciencia de que algo extraño sucede en el mundo, pero no tiene ojos para ver lo divino: traslada al hecho trascendente al plano de lo real, el único en que se sabe mover, y lo ve como un fenómeno de ingenio.

Hay un nuevo diálogo Baco-Pentheo. Éste enseña la sabiduría de la tragedia. El único que no entiende es Pentheo. La acción es detenida una vez más con una nueva transformación. Hasta ahora, el prólogo de Baco, el de Pentheo, nos daban las causas remotas de la tragedia. Ahora el mensajero nos da las causales próximas.

El mensajero ayuda a expresar el pecado de hybris de Pentheo al decirnos que tiene hábitos reales. El discurso del mensajero es el más extenso de la tragedia. Está dividido en tres partes: introducción rápida, visión arcádica, idealizante ( agrega belleza) de las ménades en el centro del campo; visión violenta del furor báquico. Plantea dos situaciones líricas extremas, de la paz a la violencia, como si las dos integrasen una sola unidad. El mensajero saca su propio corolario. El realismo no rige acá ( por qué no lo mataron también a él si vio todo?).

Corolario: los hechos maravillosos justifican la adoración del dios. Hay una extraña oposición. En la primera visión se dice que Venus no influye en las mujeres; en la segunda, que si el vino desaparece se acaba Venus. Toma en el fono el mismo tema de Hipólito. El que sigue a Venus es condenado y el que no la sigue también.

Esto indica una visión profunda. Hay que entregarse a Venus en su momento y saber cuándo hacerlo y cuándo no. Entregarse o no puede ser la génesis del pecado de hybris. En general, todos los cultos lunares son castos, y a la luna siempre le dicen la casta luna. Los cultos planetarios son venusinos. Todo eso está unido al ciclo de las estaciones y a los ciclos biológicos del ser humano.

Hay que ver cómo los románticos recuperan la luna para el amor: todos los cultos selenitas eran castos. Los románticos reconstruyen el mundo.

El ambiente que nos presenta la primera parte es un ambiente arcádico. Es el mundo de la paz que nos recuerda lejanamente la cuarta Égloga de Virgilio: es un mundo fecundo y al servicio del hombre. Hay una nostalgia paradisíaca: es la tierra que mana leche y miel.

Es una inserción del hombre en la naturaleza. Frente a esto, viene la segunda descripción. ¿Quién transforma a un mundo paradisiaco en un mundo de violencia? El hombre. Agave ve a un hombre y aquellas Euménides se transforman en seres que asustan a los hombres, en dioses malos. Esto se encuentra en las teologías orientales: el hombre introduce el mal, como en el jardín del Edén. Es en cierto modo el viento frío del invierno que destruye la naturaleza primaveral, como dos partes de un mismo ciclo.

Este es el discurso más profundo y teológico de toda la tragedia y extrañamente está en boca de un mensajero.

Pentheo, como siempre, no entiende las informaciones de mensajeros: por eso no adelanta la acción. Le da una explicación racionalista. Es la última oportunidad que se le da para que recapacite. Pero el impío se evade de la respuesta a través de una ironía: “haré sacrificios en tu honor matando a todas las mujeres”. Al no obtener respuesta Baco, la tragedia va a avanzar rápidamente. Hasta aquí fue la preparación: ahora la catástrofe vendrá preparada. El pecado de hybris necesita un elemento exterior y otro interior. Por ejemplo, en el Agamenón de Esquilo, la soberbia de Agamenón necesita la manifestación exterior (pasar por arriba de la alfombra púrpura) y la de Pentheo también. Hay un pecado interior que necesita una manifestación exterior para su condena por el pueblo (que vaya a la orgía).

La manifestación exterior tiene aires de ridiculez. Lo principal es que rompa la ley.

Nos enteramos de la artimaña que va a utilizar Pentheo para conocer la bacanal. Baco enteramos a las mujeres y a nosotros, adelanta la acción sobre el desarrollo próximo; irá a los inferos después que muera a manos de su madre.

Cuarto canto estésimo

El coro, como siempre, hace divagaciones sobre el destino de los mortales.

Se hace la apología de los dioses y termina como siempre reflexionando sobre la sabiduría. Se identifica la inacción con la felicidad, el nada con exceso. Esto es un aporte oriental: la tranquilidad, la acción es el enemigo del hombre. La tónica del cristianismo está en mi acción; en el griego, en lo que los dioses me marcaron. Hay un teocentrismo, una predeterminación.

El coro es la voz cantante de la gran filosofía griega. Esta filosofía hace a la larga desaparecer la cultura griega.

Pentheo dialoga con Baco y en su ceguera está entusiasmado por ver a las bacantes. Desde ahora, Baco abandona toda decisión de transformar a Pentheo: deja que cumpla su destino y éste va, feliz e inconsciente, a su muerte.

Acá hay otro elemento en llevar a Pentheo a la bacanal y es que hay quienes van a la bacanal a adquirir la sofrosine (las ménades); otros que se inician no correctamente en los misterios y van a la muerte. Hay un tercer caso: mujeres que van a sufrir en su

destino de seres humanos. Esto recuerda una frase de Platón: “muchos llevan el tirso y pocos son los iniciados”. Los dioses presiden el destino del hombre.

A veces, dentro de la tragedia, se dan lo que se llama símbolos recurrentes, adelantos del desenlace, que forman mojonos en el desarrollo trágico. En Agamenón la imagen de la red, que adquiere distintas formas. Son símbolos que tienen el carácter de premonitores, alegorías que anuncian irónicamente. Eso es lo intraducible en literatura, qué sucede cuando entran esos sentimientos que queremos tanto ( bondad, piedad, etc.). Es una profundización en lo emotivo.

Pentheo y Baco dialogan irónicamente y se emplea un símbolo recurrente ( presencia de la madre, que matará a Pentheo). La madre estará ciega por el impulso dionisiaco, el fervor que le impide comprender el mundo y la realidad y reconocer a su hijo. Es un efecto del rapto dionisiaco y la ceguera que produce. Pero en la obra se estructura paralelamente otra ceguera, y es la de Pentheo, a quien su aspecto racional, la falta de comunicación el dios, le impiden reconocer a Baco y lo enceguecen frente a él. Gave no reconoce a su hijo en el hombre al que destroza, y Pentheo no reconoce a un dios en el hombre que tiene delante suyo. Son dos formas demenciales paralelas que polarizan el sentido profundo de la tragedia. No hay conocimiento; el reconocimiento es tardío, cuando la tragedia ya sucedió ( cuando Pentheo se da cuenta del engaño). Por eso es que el tema de la anagnórisis, el no conocimiento, es una vez más el trasfondo de la tragedia. Clitemnestra reconoce a su hijo cuando está por matarlo.

Las bacantes se polariza en dos extremos : un hombre ciego y una mujer ciega. Se enceguecen por causas no culpables, pero sufren el castigo como si fuesen culpables. Entre las dos estructuras que notamos se comunica una misma realidad filosófica, que podríamos expresar por una sentencia: no conocer lo importante en el momento oportuno es fatal para el hombre. Se puede agregar: el hombre está condenado a no conocer lo importante.

Es el conocer lo oportuno ( puede ser derivado psicológico de la actitud del hombre tribal: saber cuándo hay que abrigarse, cuándo hay que tirar la semilla, etc.).

No conocer lo oportuno implica un castigo.

Siempre está este conocer tarde, a destiempo, en la tragedia. Es el sentido dramático de la vida. Es la teoría de la anagnórisis.

Entonces hay dos cegueras, una racional y otra divina, y las dos merecieron castigo y sin culpa. El culpable real es Baco, porque tanto fieles como infieles son castigados. Él los empuja al despeñadero y después los castiga por ir al despeñadero. En el caso de Pentheo hay un hybris inmediato, no reconocer al dios, pero Agave es fiel a Baco. Es hermana de Semele y su familia la había desconocido (pecado de hybris remoto) pero no hay hybris personal que justifique el castigo.

La segunda presencia del mensajero viene a interrumpir un canto del coro, optimista y feliz. Opone, en un contraste barroco, tinieblas y luz. Nos dice que Pentheo murió; se

insinúa una lucha entre el mundo griego y el mundo bárbaro, o una separación entre nacionales y metecos. El coro está formado por bacantes bárbaras. Ellas no sufren castigo; no cometieron pecado. Empieza a extenderse un aire internacionalista; ya no hay tanta separación. Implica también este cambio que trajo la separación de los misterios, que frente al dios de la polis se levantan los dioses internacionales (cosmopolitismo de todas las culturas).

El mensajero pasa en seguida a describirnos una acción memorizada por una ley que es la de que los griegos evitaban el realismo en el teatro. El mensajero tiene una emoción contenida, como en todas las literaturas clásicas; no hay actitud romántica. En el realismo post-romántico ( Quiroga, por ejemplo) se unen graficismo e indeterminación.

El paisaje es descrito minuciosa, clásicamente; es como los anteriores descritos por el heraldo. Es un paisaje ameno donde la realidad es idealizada por el embellecimiento. Hay una descripción objetivo-subjetiva. En toda esta descripción, Baco, más que como personaje, está como la representación de la pureza joven de la naturaleza, y como tal, indiferente al bien y al mal. También actúa más allá del bien y del mal. Se venga de todo lo que se le opone, sin ninguna consideración. Es el que despierta a las bacantes y les avisa que les trae una presa. El sistema metafórico utilizado en esta parte sigue siendo campestre: animales y árboles sustituyen, como símbolos, velocidad y gracia.

Sobre un abeto se había colocado Pentheo. El abeto es un árbol dedicado a la gran madre. En las religiones traumatizantes se colgaban de los abetos como holocausto los signos sexuales y los coribantes depositaban allí sus ofrendas. Sobre la cúspide de este árbol aparece el hombre como principio masculino; se insinúa la versión de la lucha de los sexos: la gran madre como devoradora del hombre.

La madre mata a Pentheo y surge otra vez la anagnórisis. Es la ceguera, que nos permitiría hacer un paralelo con otra escena de muerte, en Las Coéforas, cuando el filicidio se convierte en matricidio ( Oresetes mata a Clitemnestra).

La muerte se hace por destrozamiento y se mezclan gráficamente los gestos, gritos y gemidos. Eurípides respeta en parte la ley de realismo, pero en parte no, porque describe las escenas de sangre de tal manera que nos permite pensar que los estamos observando. Se nos dice que Pentheo fue descuartizado y arrojado en varias direcciones. Termina la presencia del mensajero con una actitud didáctica ( someterse a las leyes divinas). El coro de mujeres canta el holorigmos: lo ve como un triunfo del dios. “Grata es la lucha de despedazar a un hijo”.

Estamos en el cuarto episodio. Llegan las Bacantes. El último momento de la tragedia tiene dos instantes: arrebató, alegría por lo que se ha hecho, y conocimiento que precipita la tragedia ( no la acción trágica, que termina con la muerte de Pentheo, sino la tragedia personal de Agave. Sin lugar a dudas, termina también en muerte. )

A Pentheo le ocurre una sola peripecia, y es enfrentarse a la nueva situación rodeado por las bacantes, y el despedazamiento.

Los elementos religiosos se mezclan con los humanos. Pentheo despedazado es visto como un toro joven ( antítesis de Baco, que también había utilizado esta imagen). Agave se va convenciendo lentamente de su error: mató sin conocimiento.

La llegada de Cadmo soluciona los enigmas: es Cadmo el primero en captar la tragedia interior cuando reconoce que Bromio los ha engañado, que los perdió pese a su parentesco.

Eurípides le da mucha importancia a lo psicológico, tanto que en toda esta escena dudamos si estamos frente a una escena de la tragedia o frente a un texto independiente donde se estudia la psicología de una madre que por ignorancia mató a su hijo. Ahora se dedica a ver cómo reacciona Agave en el terreno estrictamente humano, y nos obliga a vivenciar esa reacción. Con lentitud entiende el misterio de este toro, cuando se da cuenta de que lo que tiene en la mano no es la víctima propiciatoria sino su hijo.

Hay otras cosas que se permite Eurípides, y es el planteo socrático de atacar a los dioses indirectamente; es la rebeldía del hombre frente a la naturaleza, y con eso salva a la moral. Con entera conciencia, Agave culpa a un elemento exterior, no a su conciencia; por eso no se arrepiente sino que se lamenta.

Y hacen los discursos elogiosos a Pentheo, que no es el impío rebelado contra los dioses, sino el dulce fruto del vientre, la esperanza y el más amado de los hombres. Se nos baja del terreno de la religión para llegar al humano, aunque él intercale luego frases de piedad. La escena se cierra con el destierro de Agave. Es el sobrevivir, una metáfora de la muerte. Vivir no es respirar; se puede morir y seguir respirando. Agave sobrevive a una acción. El coro cierra la acción con una reflexión sobre la Moira.

---