

Estudios Interdisciplinarios de Historia

ANTIGUA IV

Cecilia Ames
Marta Sagristani

(compiladoras)



Feminizar las *póleis*: tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides

Elsa Rodríguez Cidre
 Universidad de Buenos Aires - CONICET

Se define a la tragedia griega clásica como un género eminentemente político. Tragedia y *pólis* mantienen sin ninguna duda íntimas relaciones que se manifiestan en distintos registros, partiendo ya de la superposición espacial entre los ámbitos “trágico” y “político” de la vida social en el marco de la geografía urbana¹. La tragedia involucra una dimensión religiosa que la ciudad regula (en los concursos y la puesta bajo la admonición de las autoridades políticas) como hace con los distintos ritos que entablan la correcta relación de la comunidad con el plano divino². El drama ateniense es una ocasión cívica en la que los ciudadanos son convocados a participar al igual que en las instituciones que competen al gobierno del *démos*. Las representaciones en el teatro (sumadas a los ritos que las anteceden) son un medio de expresar el poder de la *pólis* y de recordar a cada ciudadano sus deberes para con ella. En este sentido, la tragedia encarna un ejercicio de exposición controlada de los conflictos y desórdenes que amenazan a un orden político cuya viabilidad en principio debe ser reafirmada en la propia representación teatral³.

Por todo ello, el efecto que genera poner en escena la muerte de una *pólis*, tal como hace Eurípides en el final de *Troyanas* del año 415 a.C., no puede ser sino mayúsculo. La destrucción de Troya por el fuego que da pie en el cuarto episodio a un *thrénos* entonado por las mujeres cautivas y conducido por Hécuba, la reina vencida, conforma un final trágico tan singular como inaudito es el hecho representado en escena. Hemos planteado hace un tiempo que mostrar a una *pólis* muriendo en el marco de un género esencialmente político como es la tragedia explica la singular estructura de esta obra que parece ignorar todas las reglas clásicas de composición del género trágico⁴. En virtud de la intrínseca relación que une tragedia y *pólis* en la Atenas clásica, Eurípides nos conduce en *Troyanas* ante los límites de la representación trágica en sí.

Ahora bien, en *Bacantes* cuya composición debemos datar alrededor del 408 a.C. y se representa en el 406 a.C. Eurípides vuelve a plantear, aunque en otros términos, la destrucción de una ciudad. Las referencias a la *pólis* son fundamentales en esta tragedia y su centro cobra significaciones complejas. Tebas experimenta a lo largo de la obra un conjunto de

¹ Cf. Saïd (1998, *passim*) donde analiza las analogías entre tragedia y política.

² Cf. *inter alios* Goldhill (1987, 68), Vernant & Vidal-Naquet (1987, 26-27) y Sourvinou-Inwood (2003, 350).

³ Cf. Zeitlin (1996, 345) y Revermann (2000, 452).

⁴ Cf. Rodríguez Cidre (2010, 310-328)

experiencias inusitadas. La trama se abre ante una ciudad internamente desgarrada con una mitad de sus habitantes, las mujeres, trasladadas al polo opuesto del ambiente montaraz y la otra mitad ya a punto de dividirse, como se ve en el enfrentamiento entre Penteo y el dúo Tiresias-Cadmo. Al finalizar, no nos hallamos con una *pólis* arrasada ni con sus murallas desplomadas por el fuego, como ocurre con Troya. Sin embargo, se trata sin dudas de una Tebas devastada en función de la destrucción de su *oîkos* principal. La invasión del mundo salvaje es triunfante y su adueñamiento del núcleo urbano queda graficado en un escenario signado por el cuerpo descuartizado del personaje con el que la *pólis* se identificaba (Penteo), abandonado por los otros personajes pertenecientes a este *oîkos* principal (Ágave y Cadmo) y habitado, en última instancia, por un coro de bacantes asiáticas que parecen oficiar de ejército de ocupación.

Se trata claramente de dos destrucciones que presentan sus particularidades y que en algunos puntos son muy diferentes. Pero en ambos casos detectamos un común denominador, el hecho de que estas *póleis* son objeto de un proceso de humanización que permite que sean interpeladas como un personaje más⁵. El objetivo de este trabajo consiste, entonces, en estudiar el tratamiento diferencial que cada obra da a esta humanización, mecanismo que parece necesario para la aniquilación, y analizar qué rol tiene en ella la feminización de la ciudad. Tendremos en cuenta para ello dos ejes de análisis. En primer lugar, cómo opera la alteración de las relaciones entre la *pólis* y el plano divino. En segundo lugar, el trastocamiento de las estructuras espaciales.

Trojanas

En *Trojanas* detectamos esta modalidad de humanizar a la propia ciudad para tomarla como otro personaje y ello se hace bajo el molde de la victimización. En efecto, el *kommós* final de la obra (vv. 1287-1332) puede ser leído como un *thrénos* proferido por Hécuba y el coro para una ciudad que se conforma así como el último muerto de la obra⁶.

Encontramos allí, aunque de una forma en un punto inorgánica, todos los elementos que hacen del discurso de las cautivas un *thrénos* y de Troya un cadáver a punto de ser cremado (de hecho el discurso de Hécuba se expresa en términos corporales al hablar de una “respiración” de la ciudad que ha cesado ya en los vv. 1277-1278, ὃ μέγала δὴ ποτ’ ἀμπνέουσ’ ἐν βαρβάροις / Τροία, “Oh Troya, que en verdad en otro tiempo respirabas grande entre los bárbaros”). La reina anuncia su intención de despedirse de Troya y su voluntad de

⁵ En el caso de *Trojanas* cf. Aelion (1983, 79) y Croally (1994, 194 n.91).

⁶ Cf. Carter (2006, 141) y Rodríguez Cidre (2010, 310-328).

encarar un lamento ceremonial, profiere los gritos tópicos del planto fúnebre, lleva adelante fragmentos gestuales del ritual, emplea allí con el coro referencias lexicales aisladas al campo semántico del *thrénos*. No se trata de un planto coherentemente pautado pero dos puntos hay que tomar en cuenta. Por una parte, nos hallamos ante una *pólis* en ruinas y es la ciudad la que da sentido y orden a los ritos y es por ello que en esta tragedia los *thrénoi* aparecen estallados, incompletos, incluso inarticulados. Por otra, si, como decíamos, Eurípides pone en escena algo irrepresentable en un género político (la muerte de una *pólis* ⁷, una suerte de operación prohibida del sistema) y ello da lugar a la subversión de las reglas formales del género, no extraña entonces que las pautas rituales del *thrénos* también aparezcan desestructuradas.

Signo de esta alteración de las pautas formales de la tragedia es la ausencia al final de la obra de una presencia divina que dé un cierre al conjunto de la trama (más aún cuando la obra sí se ha abierto con un prólogo en boca de un dios)⁸. Por un lado, este hecho da otra dimensión al planto de las mujeres que es el que efectivamente cierra la tragedia. Por el otro, nos marca un punto que aquí queremos destacar y es el hecho de que la muerte de la *pólis* viene precedida de un proceso de desacople con el plano divino.

La ciudad tiene entre sus competencias la regulación del culto a los dioses y es casi un requisito para su existencia el mantenimiento aceitado con sacrificios y ritos de una relación armoniosa entre la comunidad política y el plano divino. En el caso de Troya, ciudad condenada a la desaparición, la defección de los dioses opera entonces como condición necesaria para la caída. Así hallamos la declaración de abandono de Ilión y sus altares que hace Poseidón en el v. 25. La misma destrucción de la ciudad se presenta a partir de la dupla “palacios de los dioses/amada ciudad” en la lamentación de Hécuba como una aniquilación conjunta de la *pólis* y del lugar de culto. La ausencia de *deus ex machina* en el epílogo (que contrasta con la doble epifanía divina del prólogo pues allí a Poseidón se suma Atenea) termina de señalar el “abandono de persona” que los dioses efectúan sobre Troya.

Esta defección de los dioses se conecta en un punto incluso materialmente con la muerte de la *pólis*. En efecto, hay una referencia de Hécuba en el v. 1326 que recordamos aquí para retomarla luego con *Bacantes*: la reina utiliza el vocablo ἔνσις para hablar del “temblor” que sacude la ciudad pero resulta que éste está presente en los epítetos homéricos de Poseidón como ἐννοσίγαιος y ἐννοσίχθων. Nos hallamos así ante una presencia solo sintomática que pone en evidencia la ausencia efectiva y que hace de la alteración de la relación con el plano divino un requisito para poder matar a la *pólis*.

⁷ Cf. Esteban Santos (1995, 10).

⁸ Cf. Dunn (1996: 101 y ss.).

Por otra parte, el texto de *Troyanas* señala una preocupación constante por las referencias espaciales que hacen a la eliminación de las determinaciones esenciales de la ciudad, necesaria para la desaparición de esta última. N.T. Croally ha trabajado *in extenso* la desestructuración de la dicotomía básica ἔνδον-ἔξω. Analiza con detalle la indistinción adentro-afuera (*oîkos* - *pólis* y también *pólis* -área rural circundante) y la pérdida de un centro ordenador, dos transformaciones que, sobre el eje horizontal, implican un estallido espacial. Pero de manera complementaria se puede señalar también una preocupación por el eje vertical⁹: las referencias a las alturas, el empleo de verbos con prefijos descendentes, los contrastes continuos de ascenso y descenso en el léxico empleado por las cautivas que se repiten en los movimientos que sus cuerpos también ejecutan (hincándose de rodillas, batiendo con las manos la tierra) con sus “temblorosos miembros” (vv. 1326-1327) que replican el temblor que agita a la ciudad. Este contrapunto entre el eje vertical y el horizontal es en última instancia el que da pie a la disolución del tejido urbano y la aniquilación de la ciudad.

Bacantes

En una tragedia como *Bacantes* donde los procesos de animalización estallan y los de teratologización tienen una presencia más que importante, Eurípides decide humanizar a Tebas¹⁰. Si, como dice Segal (1984, 197), las mujeres y Dioniso aparecen íntimamente asociados en varios mitos para amenazar a la *pólis* y sus valores, la simbología de una ciudad devenida en bacante, antes incluso de que su rey acepte travestirse en mujer, ofrece un caudal de lecturas sugerentes sobre el trabajo euripideo con las ambigüedades, en este caso particularmente estimulado por el imaginario dionisiaco.

La humanización de Tebas como bacante cumple un rol clave en la tragedia. El dios no se conforma con hacer de las mujeres tebanas unas ménades dispuestas a todo bajo su influjo. Parece ser que necesita que la *pólis*, con toda su simbología, sea también partícipe de sus misterios. Como dice Rehm (2002, 212), toda Tebas está implicada y todos los tebanos serán castigados: en el final de la obra Dioniso y sus bacantes se enseñorean del palacio como de una fortaleza tomada y en el futuro extradramático la ciudad encarará la destrucción por

⁹ Acerca del espacio en esta obra, cf. Romero Mariscal (2003, 63 y ss., 376 y ss., 413 y ss.). En cuanto al juego horizontal de caídas de Hécuba en la obra homónima, cf. Zeitlin (1991, 62 y ss.). Respecto del movimiento centrípeto en Eurípides, principalmente en *Hipólito*, cf. Wiles (1999, 216 y ss.).

¹⁰ Cf. Zeitlin (1992, 131).

invasión y nadie la conducirá desde adentro (ello según la reconstrucción del texto perdido de la tragedia a través de la fuente del *Christus Patiens*).

Este proceso de humanización se presenta bajo dos modalidades diferentes. Por un lado, asistimos a unos usos “metafóricos” respecto de lo que la ciudad es o debe hacer. Así, por ejemplo, dice Dioniso: δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ’ ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει, ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, / Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαι μ’ ὕπερ/ φανέντα θνητοῖς δαίμον’ ὄν τίκτει Δί (vv. 39-42), “pues es necesario que esta ciudad que no está iniciada en las ceremonias báquicas empiece a aprender, aunque no quiera, y que yo empiece a hablar en defensa de mi madre Sémele tras manifestarme a los mortales como una divinidad a la que Zeus dio a luz”. Como señala Roux (1972, 255) la ciudad, al igual que Penteo, es ἀμαθής, ignorante (en tanto no ha aprendido) y es por ello que va a ser instruida por medio de prodigios entre los cuales figuran la partida de las mujeres al monte y las desgracias ejemplares que aplastan a los impíos.

Sin embargo, la modalidad más contundente y simbólica es la de dotar a la ciudad de un cuerpo al tratarla como una ménade. En el prólogo Dioniso detalla la transformación de Tebas en bacante: πρῶτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος/ ἀνωλόλυξα, νεβρίδ’ ἐξάψας χροὸς/ θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος, “a esta Tebas primera de la tierra helénica alcé con mi grito, tras ajustar la piel de corzo al cuerpo y tras dar el tirso a la mano, dardo de hiedra” (vv. 23-25).

En la párodos es el coro quien continúa esta idea:

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-/ βαι, στεφανοῦσθε κισσῶ-/ βρύετε βρύετε
χλοήρει/ μίλακι καλλικάρπῳ/ καὶ καταβακchioῦσθε δρυὸς/ ἢ ἐλάτας
κλάδοισι,/ στικτῶν τ’ ἐνδυτὰ νεβρίδων/ στέφετε λευκοτρίχων
πλοκάμων/ μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὕβριστὰς/ ὀσιοῦσθ’· αὐτίκα γὰ
πᾶσα χορεύσει,/ Βρόμιος εὖτ’ ἂν ἄγη θιάσους/ εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα
μένει/ θηλυγενῆς ὄχλος/ ἀφ’ ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ’/ οἰστρηθεὶς
Διονύσῳ (vv. 105-119),

“Oh, Tebas, nodriza de Sémele, corónate con hiedra. Abunda, abunda con verde enredadera de hermosos frutos y conságrate a Baco con ramas de encina o abeto, ciñe tus vestidos de piel de corzo moteada con las tiras de trenzas de blanco vellón. Y consagra las varas violentas. En seguida, toda esta tierra danzará, cuando Bromio conduzca los *thíasos* al monte, al monte, donde aguarda la multitud femenina lejos de los telares y ruecas agujoneado por Dioniso”.

En primer lugar, queremos remarcar la condición de nodriza que se le atribuye a Tebas. Si bien la ciudad pudo ser nodriza de Sémele en tanto la vio nacer, creemos que el coro quiere recordarla en tanto nodriza de Dioniso en el primer parto, cuando su madre le pide a Zeus que se presente con todo su poder y el dios, habiéndole prometido hacer siempre lo que

ella pidiera, no puede hacer otra cosa que obedecer. Y en ese punto estos versos se relacionan con el v. 519 y ss. donde las bacantes recuerdan el segundo nacimiento del dios con otra “nodriza” topográfica, la fuente Dirce que se halla en Tebas: Ἀχελώου θύγατερ,/ πότνι' εὐπάρθενε Δίρκα,/ σὺ γὰρ ἐν σαῖς ποτε παγαῖς/ τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες, “hija del Aqueloo, soberana y virginal Dirce, pues tú tomaste en tus fuentes el retoño de Zeus”. Por otra parte, en tanto la humanización de Tebas se hace en clave menádica, no faltan los elementos vegetales y animales (la hiedra, las pieles, etc.), característicos de la ambigüedad ontológica y geográfica del imaginario dionisiaco. Sin embargo, es claro que se trata a la ciudad como un ser humano, a cuyo cuerpo se ciñe una vestimenta y cuya cabeza es adornada por una corona, tal como se hará con Penteo, el personaje que se identifica con la *pólis*.

Ahora, si la humanización de Tebas se hace en estos términos (es decir, como nodriza o como ménade), la operación supone entonces también una feminización de la ciudad. Esto puede parecer obvio pues hablamos de bacantes y el séquito del dios es siempre abrumadoramente femenino pero ello no invalida el hecho de que la feminización de Tebas se halla en contraposición con la concepción clásica de la *pólis* como conjunto de ciudadanos varones. La feminización de un colectivo de ciudadanos tiene varios momentos en esta tragedia donde la ambigüedad de género es constante. Por un lado, la oposición se patentiza en el enfrentamiento entre el todavía masculino Penteo y los ancianos Cadmo y Tiresias, disfrazados ya con vestimentas femeninas: στείχωμεν ἡμεῖς, Κάδμε, κάξαιτώμεθα/ ὑπέρ τε τούτου καίπερ ὄντος ἀγρίου/ ὑπέρ τε πόλεως τὸν θεὸν μηδὲν νέον/ δρᾶν (vv. 360-363), “marchemos nosotros, Cadmo, y roguemos que el dios no haga nada nuevo no solo por él, por muy salvaje que sea, sino también por la ciudad”.

Por otro lado, el texto euripideo se refiere explícitamente a una supuesta virilidad cuestionada de la ciudad. Una vez anunciada por el mensajero la muerte de Penteo, el coro demuestra alegría al oír la noticia y el mensajero se lo reprochará con la siguiente expresión: Θήβας δ' ἀνάνδρους ὧδ' ἄγεις (v. 1036). El empleo del calificativo ἀνάνδρους, que en primera instancia traducimos por cobarde (“así de cobarde consideras a Tebas”) es clave aquí. Formado por ἀνὴρ más α privativa significa según Dodds (1960, 207) “pobre en hombres” o “en espíritu” o en ambos a la vez. La referencia a la poca hombría de Tebas (en sentido demográfico o moral, da igual) se condice con esta estrategia de feminización de la *pólis*¹¹.

Y, sin lugar a dudas, el travestimiento de Penteo viene a graficar en grado sumo tanto el triunfo dionisiaco como la feminización de la ciudad. El hijo de Ágave es la cara visible de

¹¹ Es interesante también considerar la respuesta del coro: ὁ Διόνυσος ὁ Διόνυσος, οὐ Θῆβαι/ κράτος ἔχουσ' ἐμὸν, “Dioniso, Dioniso, no Tebas, con mi poder” (vv. 1037-1038).

Tebas como se evidencia a lo largo de la obra en referencias duplicadas al “rey y la ciudad”¹². Y he aquí que Penteo, encarnación de la *pólis*, es inducido a travestirse como bacante, al igual que antes Tebas era invocada para idénticos fines. Primero, se exhorta a la ciudad a ceñirse los adornos báquicos y luego su rey sale travestido a escena. Y así como la feminización del atuendo de Penteo conforma un paso más en el camino que llevará a la aniquilación del rey, lo mismo parece ocurrir con la ciudad que se encamina hacia la desolación en el final de la obra cuando quede devastado su *oîkos* principal.

La destrucción de la ciudad necesita también en esta tragedia una alteración de la relación con el plano sagrado. Pero a diferencia de *Troyanas*, en *Bacantes* no se trata de un desacople o de un proceso de defección. Nos hallamos ante un ataque directo y explícito desde el mismo prólogo en boca del dios que busca vengarse de la impiedad tebana a través de la invasión. No necesitamos recalar en el texto porque esta cuestión es por demás evidente. Pero sí podemos graficar la diferencia con el tratamiento que hace *Troyanas* en la referencia que en *Bacantes* se hace también al temblor de la tierra, el terremoto. Mientras que en el discurso de Hécuba detectamos una presencia sintomática de Poseidón (cuyo efecto era precisamente el de dar la magnitud del abandono divino), en *Bacantes* la mención del terremoto se efectúa en el marco de una invocación directa del dios. Dioniso invoca al soberano Terremoto (en griego en femenino) para que estremezca el suelo de esa tierra, *σεῖε πέδον χθονὸς Ἑννοσι πότνια* (el fuego es otro elemento central en ambas tragedias). En *Troyanas* la ciudad ya ha perdido a sus hombres y el terremoto y el fuego son los últimos elementos de destrucción. En *Bacantes* todavía Penteo está en pie y la imagen de esa Tebas ménade se desdibuja en el final como referencia mas se hace presente como símbolo crucial.

Esta abierta hostilidad del dios, causante final de la destrucción de la ciudad, explica otra diferencia clave con *Troyanas*. Aquí sí tenemos epifanía divina en el epílogo. Mas no se trata de una divinidad que viene tanto a clausurar el proceso dramático, función habitual del *deus ex machina*, como a manifestar su victoria, al estilo de la entrada triunfal del vencedor que toma posesión de la morada del enemigo aniquilado.

En lo que respecta al espacio, la preocupación en *Bacantes* es evidente desde el inicio mismo de la obra. Así lo demuestra ya el prólogo emitido por Dioniso y su proliferación de deixis que parece ir más allá de situar al espectador en una determinada geografía. Toda la acción escénica toma lugar delante de la casa real de Tebas pero el discurso del dios se

¹² Como se ve en el v. 503 cuando el soberano ordena respecto del dios, *λάζυσθε· καταφρονεῖ με καὶ Θήβας ὅδε*, “agarradle; este me desprecia a mí y a Tebas” o en el v. 666 cuando el mensajero le dice a Penteo, *ἦκω φράσαι σοὶ καὶ πόλει χρήζων, ἄναξ*, “vengo teniendo necesidad de decirte a ti y a la ciudad, rey”.

demora en la descripción del *tópos*. Las referencias espaciales, entonces, son centrales en la tragedia y aparecen organizadas en torno de distintos pares dicotómicos. El principal, claramente, está constituido por la oposición ciudad/monte, protagonizada por el par de opuestos Penteo/Dioniso.

El binomio ciudad/monte se enmarca también en otro más amplio, el que se articula entre Europa y Asia. En términos generales, Dioniso aparece de forma continua con referencias topológicas respecto de estos dos macro-espacios y su séquito femenino está en la tragedia dividido en dos segmentos que remiten también a dicha oposición: las ménades locales y las bacantes asiáticas. Pero esta división geográfica se puede también remontar en el tiempo tal como recuerdan las palabras de Tiresias en los vv. 170-172 donde se presenta al personaje de Cadmo: Κάδμον ἐκκάλει δόμων,/ Ἀγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν/ λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστν Θηβαίων τόδε, “llama afuera de palacio a Cadmo, hijo de Agenor, quien tras abandonar la ciudad de Sidón amuralló esta ciudad de Tebas”.

Así como el par ciudad/monte se inscribe en el panorama más general de la oposición Europa/Asia, la ciudad por su parte alberga asimismo una oposición interna que estructura varias referencias espaciales de la obra, la que opone al palacio con la ciudad o la calle. Tomemos como ejemplo los vv. 68-72 del coro en la párodos: τίς ὁδῶ, τίς ὁδῶ; τίς/ μελάθορις; ἔκτοπος ἔστω,/ στόμα τ'εὔφημον ἅπας ἐξοσιούσθω/ τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ/ Διόνυσον ὑμνήσω, “¿Quién en la calle? ¿Quién en la calle? ¿Quién en palacio? ...que esté fuera (de lugar), y que dedique su boca entera de buen augurio; pues siempre cantaré un himno a Dioniso respecto de lo acostumbrado”.

El texto eurípideo trabaja entonces con estas referencias espaciales armadas sobre pares de opuestos. Pero es precisamente la subversión de estas dicotomías las que determinan la alteración del orden establecido, no tanto en función de la disolución del tejido urbano como ocurre en *Troyanas*, sino en clave de irrupción del elemento montaraz en el seno del espacio humano de la *pólis*. La ciudad, encarnada por el palacio, es objeto de un sitio según, el discurso de Dioniso, en torno del cual las bacantes deben hacer resonar el tamboril “para que [lo] vea la ciudad de Cadmo”, ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις (v. 61)¹³. Como marca Seaford (2001, 154), es central para la significación política de la obra que el asalto de Dioniso a la casa real pueda ser visto por la ciudad toda. Cuando Dioniso invade y destruye el espacio cubierto de la casa, señala Segal (1997, 97), abre los límites de la ciudad a las fuerzas de lo salvaje ajenas a ella. Y finalmente, sabemos, Tebas será ocupada por las fuerzas dionisiacas

¹³ Cf. Foley (2003, 344-345).

que arrasarán el *oîkos* central que la representa y ello vuelve plena de ironía la referencia del prólogo en boca del dios a los muros “infranqueables” de la ciudad (v. 10-11).

Es la distinción misma entre el adentro y el afuera la que entra en crisis en el devenir de la trama: en palabras de Segal (1997, 79), *Bacantes* introduce en la ciudad el poder destructivo de lo desconocido en la persona de un dios que es al mismo tiempo nativo y ajeno, bárbaro y griego. Asimismo, el propio coro de bacantes (que significativamente le da nombre a la tragedia) tiene también este papel desestructurante de las oposiciones: es un séquito de bacantes asiáticas pero, ocupando la *orkhéstra* del teatro, aparece integrado al escenario tebano de la trama, urbano y palaciego, en oposición al mundo montaraz donde precisamente se encuentran bajo el influjo menádico las mujeres de la ciudad¹⁴. En este sentido, el travestimiento del gobernante es crucial respecto de las determinaciones espaciales. Así lo señala Wiles (1999, 171) cuando afirma que lo masculino toma posesión de la casa mientras que las mujeres, normales custodias del *oîkos*, abandonan los recintos de la *pólis*. El costo de esta inversión espacial es que Penteo dentro de la casa es transformado en mujer, en un acto de travestimiento que incluye, es de notar, la colocación de una diadema asiática (v. 833). El vínculo entre el travestimiento y la desestructuración espacial es orgánico: es en el momento en que Penteo aparece con vestimenta femenina que le “parece ver dos soles y una doble ciudad de Tebas con sus siete puertas” (vv. 920-921).

La identificación Penteo/Tebas permite a su vez pensar en una homologación entre el *sparagmós* del rey y la desestructuración espacial de la ciudad. Retomemos la buena descripción panorámica del final de *Bacantes* que resume Rehm (2002, 213). El espectador tiene frente a sí a Dioniso, el dios del teatro, en el *theologeîon* como una divinidad manifiesta mirando una escena de su propio hacer y una ciudad que él efectivamente ha destruido. Delante está el coro de bacantes que lo sigue desde Asia, el viejo Cadmo aún vestido de mujer en su piel de corzo, la primera ménade Ágave lamentándose sobre el cuerpo de Penteo, coronado con una máscara teatral. El teatro es revelado como un espacio donde los eventos extraordinarios tienen lugar. Si la cabeza de Tebas era Penteo, la cabeza “real” de Penteo cumple más de una función: provoca el *anagnorismós* de su madre respecto del castigo que le cabe a ella y a las ménades tebanas; manifiesta el castigo ya infligido al rey y anuncia la total derrota de la ciudad¹⁵. *Bacantes* exhibe al espectador la historia de dos personajes travestidos para su perdición, Tebas y Penteo, y esta historia incluye dos *sparagmoí*: uno emitido por el

¹⁴ Zeitlin (1996, 355-356) plantea este juego con el adentro y afuera de la ciudad. Podríamos habilitar una relación posible entre el travestimiento de Penteo y el ardid del caballo de Troya.

¹⁵ Cf. Rodríguez Cidre (2012).

lógos pero visualizado luego en escena con los despojos del cuerpo destrozado del rey; el otro sugerido en la dispersión de los principales ciudadanos de Tebas¹⁶. En suma, la ciudad es humanizada como bacante pero a fin de seguir el destino de su “enemigo” Penteo y sufrir como él la venganza del dios que en ella nació¹⁷.

Conclusiones

Como dijimos al inicio de esta exposición, tragedia y ciudad se traban en una íntima relación que llega a su clímax cuando la *pólis* misma deviene objeto de la tragedia, tanto lugar de reflejo como de puesta en cuestionamiento. Es a partir de esta práctica que se piensa al género trágico como el primer discurso que efectúa un balance de la experiencia democrática ateniense¹⁸. Desde esta perspectiva, y dado que las ciudades representadas en las tragedias hacen las veces de *alter ego* de Atenas¹⁹ (incluso Tebas que, en términos de Zeitlin (1992, 144-145)²⁰ conforma la anti-Atenas), podemos preguntarnos cómo pensar la representación de la destrucción de una ciudad en función del contexto ateniense en general y de la Guerra del Peloponeso en particular, ya que ambas tragedias fueron escritas en el curso de este largo conflicto bélico.

En el caso de *Troyanas*, la crítica ha señalado recurrentemente la conexión de esta tragedia con riesgos creados por la próxima empresa de Sicilia, por un lado, pero más claramente con la responsabilidad ateniense en la masacre y desaparición de Melos. En el momento en que sube a escena esta obra, los acontecimientos de Melos eran recientes y sus ecos seguramente se hicieron oír en las gradas del teatro²¹. La desolación final de la trama, que impide a los espectadores la instancia de catarsis habitual en el género trágico, y el hecho de presentar a Atenas como una esperanza inútil para las desamparadas cautivas, hacen de *Troyanas* una tragedia sumamente cruda para el espectador ateniense obligado a presenciar la muerte de una *pólis* a diferencia de otras tragedias más celebratorias de las políticas de Atenas²².

¹⁶ Cf. Wiles (1999, 172).

¹⁷ Cf. Zeitlin (1996, 363 y 366).

¹⁸ Cf. Loraux (1999, 29) y Gallego (2003, 393 y ss.).

¹⁹ Cf. Connor (1989, 7), Croally (1994, 7, 44 y 178 y ss), Iriarte (1996, 7) y Segal (2000, 239).

²⁰ Cf. también Loraux (2007, 182).

²¹ Cf. *inter alios* Grube (1961, 280), Segal (1986, 33), Van Erp Taalman Kip (1987, *passim*) y Reinhardt (2002, 20 y ss.).

²² Cf. Segal (1995, 13).

En el caso de *Bacantes*, la tragedia se compone en la etapa final de la Guerra del Peloponeso. Eurípides ha dejado Atenas y se ha instalado en la corte de Arquelaos en Macedonia²³. La nueva puesta en escena de la devastación de una ciudad nos plantea un interrogante sobre la incidencia de este contexto en la obra. Tebas, la anti-Atenas, y en particular su gobernante, paladín de la racionalidad contra el desborde dionisiaco pero al mismo tiempo constructor irracional de su condenación final, podría en algún punto señalar el posicionamiento de Eurípides frente a los avatares de la política de su ciudad en los años finales de una guerra que “liquidará” a la *pólis* ateniense.

Bibliografía

- Barlow, S.A. (1997). *Trojan Women*, Warminster.
 Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae I*, Oxford.
 Diggle, J. (1994). *Euripidis Fabulae III*, Oxford.
 Dodds, E.R. (1960). *Euripidis Bacchae*, Oxford.
 Lee, K.H. (1976). *Euripides Troades*, Londres.
 Murray G. (1958). *Euripidis Fabulae*, Oxford.
 Perdicoyianni, H. (1992). *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*, Atenas.
 Roux, J. (1972). *Euripide Les Bacchantes*, Paris.
 Seaford, R. (2001). *Euripides: Bacchae*, Warminster.
 Aelion, R. (1983). *Euripide héritier d'Eschyle t. I*, Paris.
 Carter, D.M. (2006). “At Home, Round Here, Out There: The City and Tragic Space”, en Rosen, R.M. & Sluiter (eds.), I., *City, countryside, and the spatial organization of value in classical antiquity*, Leiden/ Boston, 139-172.
 Carter, D.M. (2011). “Plato, drama, and rhetoric”, en Carter, D.M. (ed.), *Why Athens? A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, 45-67.
 Connor W.R. (1989). “City Dionysia and athenian democracy”, *Classica et Mediaevalia XL*, 7-32.
 Croally, N.T. (1994). *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge.
 Detienne, M. (2007). “Hacer su agujero: entre el Edipo de Tebas y nuestras identidades nacionales”, en *Los griegos y nosotros. Antropología comparada de la Grecia antigua*, Madrid, 101-129.
 Duncan, A. (2011). “Nothing to do with Athens? Tragedians at the courts of tyrants”, en Carter, D.M. (ed.), *Why Athens? A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford, 69-84.
 Dunn, F.M. (1996). *Tragedy's end: closure and innovation in Euripides' drama*, New York: Oxford.
 Esteban Santos, A. (1995). “La muerte como idea central en Eurípides”, en *Actas de las V Jornadas Internacionales de Estudios Actuales sobre Textos Griegos*, Madrid, 1-23.
 Foley, H.P. (2003). “The Masque of Dionysus”, en Mossman, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford, 342-368.
 Gallego, J. (2003). *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires.
 Goldhill, S. (1987). “The Great Dionysia and Civic Ideology” *JHS* 107, 58-76.

²³ Cf. Revermann (2000, 454 y ss., 467).

- Grube G.M.A. (1961). *The Drama of Euripides*, Londres.
- Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia*, Madrid.
- Iriarte, A. (2005). "Atenas imaginaria o la indivisibilidad como ideal político", *Studia Historica (Hist. Ant.)* 23, 161-175.
- Loraux, N. (2007 [1996]). *Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*, Buenos Aires: teoría y ensayo.
- Rehm R. (2002). "The Bacchae: The Theatrical Body", en *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, 200-214.
- Reinhardt K. (2002). "The Intellectual Crisis in Euripides" en Mossman J., *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford, 16-46.
- Revermann, M. (2000). "Euripides, Tragedy and Macedon: Some Conditions of Reception", en Cropp, M. & Lee, K. & Sansone, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois, 451-468.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba.
- Rodríguez Cidre, E. (2012). "Animalizar lo masculino: Penteo en *Bacantes* de Eurípides", en López, A. & Pociña, A. & Silva, M.F. (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra, 473-483.
- Saïd, S. (1998). "Tragedy and Politics", en Boedeker, D., Raaflaub, K.A. (eds.), *Democracy, empire, and the arts in fifth-century Athens*, Cambridge, 275-295.
- Seaford, R. (1995). *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- Segal, C. (1984). "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*", en Peradotto J. & Sullivan J., *Women in the Ancient World (The Arethusa Papers)*, Albany, 7-58.
- Segal, C. (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.
- Segal, C. (2000). "Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*", en Cropp, M. & Lee, K. & Sansone, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois, 273-294.
- Sourvinou-Inwood, CH. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham.
- Van Erp Taalman Kip, A.M. (1987). "Euripides and Melos", *Mnemosyne* 40, 414-417.
- Vernant, J.P., Vidal-Naquet, P. (1987 [1972]). *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid.
- Wiles, D. (1999). *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge.
- Zeitlin, F.I. (1992). "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", en Winkler, J. & Zeitlin, F. (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 130-167.
- Zeitlin, F.I. (1996). "Playing the Other: Theatre, Theatrically, and the Feminine in Greek Drama", en *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago & Londres, 172-216.