

EL TRAVESTISMO EN *BACANTES* DE EURÍPIDES Y SU REFORMULACIÓN EN ALGUNAS VERSIONES CONTEMPORÁNEAS

Transvestism in Euripides' *Bacchae* and its reformulation in some modern versions

CONSTANZA FILÓCOMO*

Universidad Nacional del Sur
constanzafilocomo@gmail.com

Recibido: 17/03/2022 - Aceptado: 22/04/2022

Palabras clave

Bacantes;
Eurípides;
puesta en escena;
travestismo;
adaptaciones

Keywords

Bacchae;
Euripides;
performance;
transvestism;
stage adaptations

Resumen

Bacantes de Eurípides (408 a. C.) ha despertado en las últimas décadas un especial interés, lo que se evidencia no solamente en las cuantiosas páginas que se han dedicado a comentarla, sino también en las numerosas versiones que fueron puestas en escena alrededor del mundo. Nos abocaremos a la escena de travestismo (vv. 912-976), que marca un quiebre en el argumento de la obra y que, además, ha sido particularmente debatida. En primer lugar, expondremos sucintamente algunas líneas de discusión de las que esta escena fue objeto y buscaremos acercarnos a la experiencia que habría propuesto Eurípides. Luego, analizaremos algunas de las numerosas propuestas performativas llevadas a cabo en los últimos años, para analizar de qué modo fue abordada e interpretada la escena que nos interesa.

Abstract

In the last decades, *Bacchae* by Euripides (408 B.C.) has awakened special interest, which has become evident not only in the numerous pages devoted to comment on it but in the countless versions staged around the world. We will focus on the transvestism scene (vv. 912-976), which marks a turning point in the storyline of the play and has also been particularly debated. First of all, we will succinctly set forth some lines of discussion that center on this scene and we will attempt to come closer to the experience that Euripides had proposed. Then, we will analyse some of the many performative proposals put forward recently, to analyse the way in which the scene in question has been approached and performed.

El travestismo en *Bacantes* de Eurípides y su reformulación en algunas versiones contemporáneas

Bacantes (en adelante, *Ba.*) de Eurípides (408 a.C.) ha despertado en las últimas décadas un especial interés, lo que se evidencia no solamente en las cuantiosas páginas que se han dedicado a comentarla sino también en las numerosas versiones que fueron puestas en escena alrededor del mundo.¹ En el presente artículo, nos dedicaremos a la escena de travestismo (vv. 912-976), que marca un quiebre en el argumento de la obra y que, además, ha sido particularmente debatida. En primer lugar, expondremos sucintamente algunas líneas de discusión de las que esta escena fue objeto y buscaremos acercarnos a la experiencia que habría presentado Eurípides. En segundo lugar, comentaremos algunas propuestas performativas llevadas a cabo en los últimos años, para analizar de qué modo fue abordada e interpretada la escena que nos interesa.

Debe destacarse que las puestas en escena abordadas en el presente artículo constituyen una selección. Hemos accedido a otras representaciones que hemos dejado de lado por razones de espacio; priorizamos, por un lado, aquellas performances que tienen un propósito didáctico y, por otro lado, otras que, por el tratamiento de la escena que nos interesa y los matices que en ella presentan, cobran especial relevancia. Basta una exploración por la web para reconocer la importancia que ha tenido esta tragedia en los escenarios de las últimas décadas.²

1. La escena de travestismo en *Bacantes* de Eurípides

En la primera parte de *Ba.* Penteo se dedica a marcar obstinadamente los límites que contribuyen a definir la identidad griega. Está rotundamente en contra de lo femenino y de lo que ocurre fuera de la *pólis*: reacciona ante lo dionisiaco con ira y violencia (*e.g.* vv. 343-357). Luego de un ataque de locura infundido por Dioniso (vv. 616-641) y tras un importante diálogo de persuasión que entabla el dios con el rey (vv. 787-861), Penteo entra al palacio dudando si debe salir portando las armas, y así mantener su postura categórica en contra de lo dionisiaco, o si debe salir travestido, y así ceder ante la propuesta del dios (vv. 845-846). Una vez que el rey se encuentra en el interior de su hogar, Dioniso infunde un segundo ataque de locura en el rey para así lograr su cometido (vv. 848-861). El cuarto episodio es abierto por Dioniso, quien ordena a Penteo salir del palacio:

1 Para un resumen de los más destacados textos, comentarios, traducciones, puestas en escena y adaptaciones de esta obra, ver Mills (2006, p. 149-151); Perris (2015); Goff (2017).

2 A modo de ejemplo, algunas de las puestas en escena que no abordaremos son: la representada en lengua griega en distintos escenarios de Grecia durante 2005, cuyo estreno tuvo lugar en el teatro de Rodas (Ορέστης Πυλαρινός, 2012); la versión de Daniele Salvo, titulada *Dionysus: Il Dio nato due volte*, representada en Roma en 2006 (Theatreonweb, 2017); la versión de Anne Carson, dirigida por James MacDonald en Londres, 2015 (Almeida Theatre, 2015); una versión de *Ba.* representada en 2021 por la Compagnia Teatro Iniziatico de San Terenzo (Lerici, Italia) (Arthena Lerici, 2021).

σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄρᾶν
σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,
ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι,
σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων,
μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος·
πρέπεις δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφὴν μιᾷ. (E. Ba., vv. 912-917)³

Tú, que ansías ver lo que no debe ser visto, apresurado por asuntos que no deben interesarte, Penteo, a ti te digo, sal ante el palacio, hazte ver ante mí, llevando la vestimenta de mujer, de ménade bacante, espía de tu propia madre y su tropa. Te asemejas en el aspecto a una de las hijas de Cadmo.

Principalmente tres puntos se destacan en este pasaje y resultan centrales para el análisis de la escena: a) el deseo de Penteo de ir a espiar a las mujeres; b) el control que asume Dioniso a partir de este momento; c) la semejanza evidente entre el rey y las mujeres bacantes, como su madre y sus tías.

a. Con los dos primeros versos, el dios señala la transgresión que implica el deseo de Penteo. Con respecto a este deseo, Dodds (1960 [1944], p. 176) considera que el verdadero y más profundo anhelo del rey, sustituido hasta el v. 809 por el de asesinar mujeres, fue siempre indagar los quehaceres de ellas en el monte. La opinión de Gregory (1985, p. 24-27) respecto a la curiosidad que despiertan las actividades dionisiacas en Penteo es que esta proviene no de una falta de control sobre sus deseos, sino de su convicción de que el nuevo dios no es en absoluto un dios, sino un embustero (cf. vv. 219-220, 242-247).⁴

La autora hace hincapié en que el rey no toma seriamente las advertencias del extranjero porque nunca contempla la posibilidad de una transgresión religiosa: “he assumes that maenads are using Dionysiac worship as a mere pretext (πρόφασις, 224) for sexual activity” (Gregory, 1985, p. 27). Por eso, Gregory (1985, p. 29) cree que el “voyeurismo” de Penteo no es tanto un deseo reprimido, sino un aspecto fundamental de su *hamartía*: “the applying of secular criteria to a religious phenomenon”. En las antípodas de esta interpretación, Zeitlin (1990, p. 136) entiende que el joven es un “voyeur”, que desea ocultamente ver a su madre participando en actividades sexuales para reivindicar su poder fálico y para ser acunado por ella como cuando era niño. En la misma línea, Segal (1997 [1982], p. 73) adjetiva al rey como “sexually repressed”. Wohl (2005, p. 144), por su parte, entiende que el deseo confluye con la identificación, ya que Penteo se convierte en aquello que anhela. Lawrence (2013, p. 288) indica que Penteo no está mentalmente enfermo, sino que lo que lo lleva a la perdición es su lascivia.

3 Para citar el texto griego de *Ba.*, seguimos la edición oxoniense de Diggle (1994). Las traducciones en todos los casos nos pertenecen.

4 Gregory (1985, p. 24-25), al referirse a la supuesta patología sexual de Penteo y a la recepción que habría tenido el deseo de observar a las mujeres en actividades que no debían ser vistas, apunta que los griegos estaban completamente familiarizados con los efectos estimulantes de las visiones eróticas (ejemplifica con pasajes literarios que van desde la épica hasta la comedia), pero advierte que estos placeres tenían sus límites, por lo que, dependiendo de las condiciones, podían convertirse en actos de transgresión. Especifica: “The areas of prohibition are both sexual and religious” (Gregory, 1985, p. 25). Asimismo, afirma que la epifanía debía ser considerada un peligro para los miembros de la familia de Cadmo, si se tiene en cuenta las condiciones de muerte de Semele (Gregory, 1985, p. 26).

Por nuestra parte, entendemos, por un lado, que la rigidez que muestra el joven al comienzo de la obra es sincera: él efectivamente desconoce su transgresión y cree estar haciendo su deber. Pero, por otro lado, consideramos que su obsesión con lo femenino está todo el tiempo latente. Más allá de que quiere cumplir con su rol de soberano, Penteo necesita demostrar el poder particularmente sobre el género femenino: busca obstinadamente castigar a las tebanas, pero no manda encarcelar a Tiresias y Cadmo que, vestidos de bacantes, pretenden unirse a la fiesta báquica. La lucha contra el extranjero es, en cierto modo, una lucha de poder sobre lo femenino. En este sentido, no negamos, sobre todo teniendo en cuenta la edad de Penteo, que esta obstinación encierre un deseo sexual más profundo, que es capaz de exteriorizar solamente cuando pierde el control de sí mismo. El razonamiento de Penteo es insensato porque pretende convencer (y convencerse) de que puede controlarlo todo, pero lo “otro” se le presenta como algo misterioso e inabordable. Lo “otro” es Dioniso pero, sobre todo, las mujeres: ellas “are not only sexual objects for Pentheus but also symbols of otherness, of the unknown” (Segal, 1997 [1982], p. 162). En este sentido, resulta valioso el análisis de Zeitlin (1985, p. 80), quien advierte que el teatro griego “uses the feminine for the purposes of imagining a fuller model for the masculine self, and ‘playing the other’ opens that self to those often banned emotions of fear and pity”. Lo femenino en la tragedia, según ella, está en función de lo masculino.

b. A partir del segundo ataque, quien tiene el control de la situación es Dioniso, tal como permiten constatar los dos imperativos del v. 914. Segal (1997 [1982], p. 168) anuncia que en la escena del cambio de vestimenta Penteo y Dioniso alteran roles: el afeminado profeta se vuelve vigoroso, enérgico y quien controla la situación, mientras el amenazante y vociferador rey se vuelve vulnerable, confundido y dócil. Foley (2003, p. 348) afirma que el dios destruye a su contrincante con un arma teatral.⁵ De este modo, asevera, separa a Penteo de su rol de rey y hoplita. Observa, asimismo, que las mismas técnicas empleadas en la comedia –como el cambio de vestuario y la exposición de la ignorancia de los personajes o manipulación de la realidad– se explotan en *Ba.* para exhibir el error de un hombre que cree controlarlo todo (Foley, 2003, p. 351). Con relación a este cambio de rol del rey, es oportuno señalar el estudio de Napoli (2005), quien apunta que Penteo, al ingresar al escenario del monte Citerón, pasa de ser un espectador de segundo grado (en tanto había contemplado a las ménades gracias al discurso del mensajero) a convertirse en un espectador de tercer grado (ya que otro mensajero narra el modo en que él mira a las mujeres) y se transforma en “un elemento de decorado escénico”: un elemento del culto, como el tirso. El estudioso concluye que “Penteo pasa de un espacio al otro y, peor aún, el propio espacio sagrado lo invade, y él continúa con sus mismas conductas, incapaz de comprender” (Napoli, 2005, p. 32). Wyles (2016, p. 64-66) considera que la apariencia de Penteo como bacante ofrece la representación visual del control total de Dioniso sobre él, y que el público entendería en ese preciso momento que el destino del héroe sería la muerte. Ella considera que la vestimenta y los accesorios báquicos son símbolo de la potestad del dios y empoderan a quien los usa.⁶

⁵ Zeitlin (1985, p. 78) afirma que *Ba.* es el mejor ejemplo del uso de convenciones del despliegue teatral: cuando Penteo deja el espacio interior vestido de mujer solo se puede esperar la perdición.

⁶ Mueller (2016, p. 61) señala que la vestimenta y la utilería en *Ba.* constituyen los medios por los cuales Dioniso ejerce su poder (*e.g.* el dios obliga a las mujeres a usar el hábito de sus misterios en el v. 34).

Asimismo, apunta que el vocablo usado por Dioniso para referir al atuendo de los adoradores es la palabra estándar que refiere al vestuario teatral: σκευή; en ambas acepciones tiene la potencialidad de convertir a alguien en un “otro” (Wyles, 2016, p. 60).⁷

Dioniso describe el atuendo que porta el rey reforzando la idea de que se trata de un hábito que bajo ninguna circunstancia pertenecería a un hombre, mucho menos a un hombre en su sano juicio: σκευήν γυναικὸς μαινάδος βάκχης (v. 915). Según Dodds (1960 [1944], p. 193), aquí no se trata de un pleonasma sino del clímax de menosprecios acumulados. Roux (1970-1972, p. 529) entiende que este verso justifica la condena que recibirá Penteo: ha agravado su falta ya que no es simplemente un curioso sino un κατάσκοπος (“espía”, v. 916) que usa las vestimentas sagradas, es un profanador. Si la figura de Dioniso y el argumento de la pieza se centran en una serie de opuestos invertidos, la oposición sexual entre lo masculino y lo femenino es, sin duda, la central. Si bien hay un proceso de feminización de varios personajes masculinos (cf. Buxton, 2009; 2013),⁸ e incluso de la ciudad de Tebas (cf. Rodríguez Cidre, 2014),⁹ el que protagoniza Penteo es distinto de todos los otros presentes en la pieza: “the feminization of Pentheus is the most powerful realization of the theme to be found anywhere in the play” (Buxton, 2013, p. 233). Como Cadmo y Tiresias (vv. 248-251), lleva un tirso y piel de cervatillo (vv. 835, 941-944). Pero, a diferencia de ellos, también usa un largo peplo (vv. 821, 833, 935-938), deja caer su cabello (v. 831), usa un cinturón (v. 935) y lleva una mitra sobre su cabeza (vv. 833, 929, 1115-1116).

El travestismo ha sido leído desde múltiples perspectivas.¹⁰ Kirk (2010 [1970], p. 93) sugiere que es una manifestación perversa de la propia sexualidad del héroe, de sus celos hacia las bacantes. Roux (1970-1972, p. 497-498) niega que Penteo se haya iniciado en los misterios del dios y habla del encantamiento por el que se vuelve presa de posesión divina. Por el contrario, Seaford (1981, p. 260) interpreta que Penteo atraviesa un proceso de iniciación mística, gracias al cual, una vez que sale con el nuevo atuendo, asume una nueva identidad.¹¹ El mismo estudioso considera, en su edición de la pieza, que la vestimenta femenina, además de encerrar una significación ritual y dramática, sirve para humillar al rey (Seaford, 2001 [1996], p. 214). Foley (1985, p. 225) afirma que “costume change serves as a sign of conversion to Dionysiac worship”. Segal (1997 [1982], p. 169) articula el travestismo de

7 Esto refuerza la idea defendida por Foley (2003) de que Dioniso actúa como un dramaturgo que guía las acciones de la obra.

8 Buxton (2009, p. 2013) analiza en *Ba.* los procesos de feminización de Zeus, Tiresias, Cadmo, Penteo y Dioniso.

9 Rodríguez Cidre (2014) demuestra que la humanización de la ciudad de Tebas en *Ba.* se presenta bajo dos modalidades: por un lado, gracias a usos “metafóricos” sobre lo que la ciudad es o debe hacer; por el otro, gracias al recurso más contundente, que es el de tratar a Tebas como una ménade (e.g. vv. 23-25, 105-119). La ciudad, asevera la estudiosa, sigue el mismo fin que el rey.

10 Hemos profundizado el tema del travestismo en *Ba.* en Filócomo (2021, p. 237-246), reciente libro que reúne los resultados de nuestra tesis doctoral. También Perczyk (2018) dedica parte de su investigación doctoral al análisis de esta escena.

11 En este artículo, el estudioso analiza la correspondencia de varios rituales con las acciones de *Ba.*, pero advierte que Eurípides seguramente fue consciente de algunas –no todas– de estas correspondencias (Seaford, 1981, p. 268). Foley (1985, p. 210), quien estudia el aspecto ritual en *Ba.*, asevera que la muerte de Penteo comparte muchos elementos con el procedimiento sacrificial normal. Para un análisis sobre la relación entre *Ba.* y la religión griega, ver Reitzammer (2017).

Penteo con los ritos de pasaje.¹² Destaca, asimismo, la inversión que esta práctica implica con respecto a la marcha con armas de todo guerrero. Pantani (2016) sostiene que el héroe se vuelve loco una vez que está vestido de mujer por el carácter ritual de la vestimenta, y que hasta ese momento solo era engañado por medio de la palabra. En el mismo sentido, Mueller (2016, p. 63) afirma categóricamente: “Props, then, induce madness”. Rodríguez Cidre (2016) analiza el peplo como instrumento de destrucción en el imaginario trágico y, especialmente en *Ba.*, como mecanismo de engaño –ya que se enuncia su utilidad para evitar la muerte pero en realidad conducirá a ella–.

La escena ha sido abordada no pocas veces desde la metateatralidad que atraviesa toda la pieza. Segal (1997 [1982], p. 216) se ocupa exhaustivamente de lo que llama “the metatragic dimension of the play”. Goldhill (1994 [1986], p. 259-260) afirma que *Ba.* “provides an extremely important example of the self-reflexive awareness of genre”, y particularmente sobre la escena que nos ocupa, señala que Penteo emplea términos propios del teatro para referirse a su rol como espectador (cf. v. 829) (1992, p. 274). Foley (2003) estudia el rol de Dioniso como el dramaturgo que dirige las acciones de la obra.¹³ No han sido pocos los señalamientos por parte de la crítica sobre los aspectos propios de la comedia presentes en la escena de travestismo y en toda la obra. Seidensticker (1978, p. 316) explora los elementos típicos de la comedia usados en esta pieza trágica y considera que en esta escena, en la que el rey ha cambiado su vestimenta, es más obvia la unión entre lo trágico y lo cómico. En el mismo año, Sansone (1978) llama la atención sobre los rasgos del género satírico en *Ba.* Respecto a los hombres con vestidos de mujeres, apunta que es este un elemento más típico de la comedia o el drama satírico que de la tragedia (Sansone, 1978, p. 44). Fisher (1992, p. 188) niega la comicidad del primer episodio, en el que vemos a Cadmo y Tiresias con atuendos de bacantes, pero admite la ironía dramática de la escena de la primera epifanía del dios al comienzo del tercer episodio: mientras que el público sabe la verdadera identidad del extranjero, Penteo no. Goldhill (1994 [1986], p. 263) entiende que, con la introducción de técnicas cómicas en *Ba.*, se transgreden las expectativas del género trágico, por lo que el espectador es desafiado a interpretar. Segal (1997 [1982], p. 255) también reconoce la presencia de escenas risibles y señala que el poeta muchas veces nos ofrece un problemático cambio de tono: “We do not know for certain whether we should laugh or grieve”. Foley (2003, p. 356-357) asevera que en esta pieza los límites entre el género cómico y el trágico se disuelven y forman parte de una misma experiencia. Anteriormente, la estudiosa había señalado que en el cambio de vestimenta de Penteo se usan por primera vez técnicas de la comedia (que involucran el vestuario y la utilería) en una obra que tiene un resultado desastroso (Foley, 1985, p. 225). Rodríguez Cidre (2016, p. 222)

12 Señala que en varios ritos de iniciación de la Grecia clásica los hombres usaban ropas del sexo opuesto (Segal, 1997 [1982], p. 169). En otro estudio, Segal (1984, p. 202) apunta que la acción de la obra constituye un rito de pasaje no solo para el mortal sino también para el dios, ya que este entra en escena siendo un extranjero y sale reafirmando su divinidad. Ya con anterioridad, Vidal-Naquet (1986 [1981], p. 114-117) había explicado que la conversión del efebo en hoplita tenía lugar en celebraciones donde dos varones iban vestidos de mujeres. Más recientemente, Pantani (2016, p. 62-69) describe algunos de los ritos de pasaje de distintas partes de Grecia que implicaban caracterizarse como el sexo opuesto, y resume las diversas interpretaciones que los críticos han hecho sobre el travestismo en la antigua Grecia.

13 No es de menor importancia el hecho de que las obras fueran puestas en escena en honor a este dios. Gerolemou (2016, p. 9) afirma que la representación de la locura en *Ba.* enfatiza la artificialidad de la producción teatral y observa que “not only is the depiction of tragic madness influenced by the essential visuality of drama, as Most argued recently, but also drama takes advantage of the prospects created by madness”.

señala que la referencia a la risa es explícita mientras se desarrolla el travestimiento (vv. 840-842) y en escenas que tienen que ver con otros personajes que se visten de mujer (vv. 250, 272-274, 319-323). La especialista observa que Penteo es, en principio, sujeto de la risa, y luego, al travestirse, se convierte en el objeto de burla (Rodríguez Cidre, 2016, p. 226). Es menester señalar que mientras algunos críticos han visto aspectos de la comedia en algunas escenas de *Ba.*, como la que estamos abordando, otros no los han reconocido (e.g. Thumiger, 2007, p. 125).

Es necesario señalar que los espectadores seguramente estarían acostumbrados a estos cruces entre los distintos sexos, por lo que no habrían puesto en ello tanta atención como mereció en las últimas décadas.¹⁴ Sumado a los ritos de pasaje en los que el travestismo era una práctica regular, Delcourt (1969 [1958], p. 25) señala que en algunas ceremonias de las fiestas de Baco los fieles debían vestir prendas femeninas. Esto era particularmente frecuente en las Osoforias, fiestas de culto dionisiaco (cf. Roux, 1970-1972, p. 496; Vidal-Naquet, 1986, p. 114-117). Según los estudios antropológicos, las circunstancias y lugares en los que el travestismo tenía lugar varían enormemente (cf. Miller, 1999, p. 241).¹⁵ Más allá de que el poeta haya inventado el travestismo del héroe tebano o, por el contrario, se haya basado en la tradición para vestirlo de mujer, nos parece acertado sostener que de ningún modo la escena habría despertado en el público el mismo interés y la fascinación que nos provoca a nosotros. Miller (1999, p. 246) señala que hay evidencia antropológica de que esta práctica en la Grecia Clásica y Arcaica era considerada significativa, y no algo ridículo o embarazoso.¹⁶

Entendemos, siguiendo a Foley (2003), que aquí lo trágico y lo cómico formarían parte de una misma experiencia. Dioniso se burla del rey y lo ridiculiza, pero la audiencia sabe que ese es precisamente el mecanismo para destruirlo. Una vez enloquecido y travestido, Penteo no tiene opción; está bajo el control de su enemigo: “Ya dependo de ti” (σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ, v. 934). Si bien la vestimenta tiene una connotación ritual y, por lo tanto, involucra a quien la porta en los misterios divinos, vale la pena reiterar que el héroe sale a escena alienado no por su vestimenta (como ha visto Pantani, 2016), sino sobre todo por la necesaria y suave locura que le infundió la divinidad.

14 Aunque la feminización de Penteo ha sido estudiada por parte de la crítica como un suceso central de la pieza, debemos señalar que en la obra es puesta en evidencia solo en la escena de travestismo, y que, después del *sparagmós*, no se menciona ningún elemento de la feminización del rey, ni en el discurso del mensajero ni en los diálogos posteriores del éxodo. Al respecto, Rodríguez Cidre (2016, p. 218) observa que el único elemento señalado sobre el atuendo de Penteo son sus botas de caza (v. 1134). Buxton (2013, p. 237) plantea la posibilidad de que haya alguna referencia al travestismo de Penteo en los versos perdidos de la pieza, pero cree que es más probable que el asunto haya sido ignorado y que la acción de la obra esté, entonces, más allá de la feminización, más allá de la asimilación al león, y que vuelva a su punto inicial, mostrando a Penteo como hombre: como hijo, nieto y víctima humana. Acordamos con esta lectura, puesto que entendemos que la feminización y la animalización han ya cumplido su función en el plan de venganza del dios, y es necesario, una vez cometido el filicidio, devolver al rey su identidad para llegar a comprender la enseñanza divina.

15 También las mujeres participaban de esta transformación. Por ejemplo, en Esparta, la noche de bodas usaban barba (cf. Miller, 1999, p. 243).

16 Miller (1999, p. 246) observa que el travestismo en nuestra sociedad es generalmente considerado “as an activity of doubtful morality” precisamente porque desafía la división que caracteriza nuestra estructura de pensamiento colectivo (al menos en la década en la que la estudiosa publica su estudio). Por el contrario, en otras culturas, el travestismo y el “transgenderism” era y es bienvenido.

Una vez que sale del palacio, la transformación de Penteo es contundente. Procura parecerse a Ino o a su madre (vv. 925-926); ha practicado comportarse como bacante (vv. 930-931); deja que el extranjero acomode su atuendo y accesorios (vv. 934-938); se preocupa insistentemente por imitar bien el movimiento de las ménades (vv. 941-942). La excusa de Penteo para cambiar su atuendo era la de pasar desapercibido entre las mujeres, pero aquí vemos que no solamente no le molesta vestir como sus contrincantes, sino que además lo disfruta y encuentra en el travestismo una especie de juego. Según Segal (1997 [1982], p. 169): “He goes from king to maenad, from male armor to female dress, from city to the wild, from honor to dishonor, from human to bestial, from adult to child”. Si bien aún falta la artimaña final de la venganza, podemos decir que en este punto de la obra Dioniso es vencedor. Penteo se oponía rotundamente a las vestimentas femeninas de Cadmo y Tiresias, pero termina vestido de ménade, incluso con más accesorios que ellos; se presentaba como un guerrero que podía hacer respetar los límites de la *pólis*, pero finalmente se dirige hacia el monte y, en lugar de llevar armas, porta los elementos báquicos; había insistido en seguir la batalla contra el extranjero, pero luego lo obedece y es conducido por él. Wohl (2005, p. 146), luego de subrayar que la pieza está mayormente marcada por “the dynamic of becoming”, asevera que todos los personajes se vuelven “otro”: las mujeres devienen bacantes, al igual que el rejuvenecido Cadmo; Dioniso se vuelve humano (y animal). En una obra cuyo centro es el juego de “play the other”, Penteo se resiste a la transformación; finalmente, advierte Wohl, su travestismo es una imitación que tiene el propósito de dominar a otro (el Coro explicita que se trata de una imitación con el vocablo *γυναικόμιμος* en el v. 980). La estudiosa acuerda con Segal (1997 [1982], p. 213) en que la obra refuerza (no elimina) las diferencias sexuales. “Emulating his mother, Pentheus may ‘play the other’ but he cannot become it” (Wohl, 2005, p. 143). Naturalmente, es cierto que Penteo imita (y no “es”) una mujer. Pero eso no significa que no sufra una verdadera transformación. Cuando el dios deja de comportarse como indefenso para mostrarse con todo su poder, el autosuficiente y amenazante hijo de Ágave se vuelve vulnerable:¹⁷

Quite suddenly a prophet who has been kind, effeminate, languid, weak, scorned and threatened with death, imaged as a hunted animal, becomes hard, bull-like, energetic and powerful, one who controls the lives of others and is described as a hunter is. In exactly the same moment a ruling prince undergoes the reverse transformation; forgetting his cruel, masculine strength, his contempt, and his public role, he becomes a creature who is pliable, womanish and weak, who is scorned, disguised and hunted like a beast. (Burnett, 1970, p. 23)

El propósito de Dioniso culminará cuando Ágave reconozca lo que ha hecho. Los medios por los que llega permiten al dios dejar en evidencia magistralmente la autoridad divina, y dan lugar a un proceso por el cual Penteo se asimila cada vez más a su contrincante. El rey se dará cuenta demasiado tarde de que ha caído en las redes del extranjero. Cuando quiera volver a su condición de hombre y de soberano, estará en manos cazadoras y será considerado una bestia. Será visto nuevamente como quien en verdad es una vez que la venganza esté culminada y, por lo tanto, los personajes no tendrán otra opción más que reconocer el propio error y la sabiduría divina.

¹⁷ Como afirma Zeitlin (1985, p. 63), hay una inversión en las relaciones de poder.

2. La escena de travestismo en versiones modernas

Ba. interpela a las audiencias actuales, según demuestran las numerosas puestas en escena que tuvieron lugar en los últimos años.¹⁸ Como explicamos al comenzar el artículo, las representaciones aquí abordadas constituyen una selección de todas aquellas a las que tuvimos acceso. Escogimos, por un lado, algunas que tienen una intención pedagógica y, por otro, las que consideramos especialmente relevantes para analizar la escena que nos ocupa. Vale destacar que la mayoría de las puestas en escena escogidas fueron llevadas a cabo por compañías amateurs, no profesionales. Naturalmente, la lectura que se haga de la obra y de los aspectos señalados en el anterior apartado determina el tipo de *performance*, las decisiones sobre los personajes, la escenografía, la vestimenta. Por razones de espacio, nos limitaremos aquí a la representación de la escena que nos ocupa, la que resulta especialmente sugestiva a la hora de reformularla. Como señala Wyles (2010, p. 172), toda versión requiere, así como una traducción del texto, una traducción del vestuario (el diseño y la apariencia de los atuendos de los personajes) y de las estrategias de vestuario (cómo esos atuendos son manipulados verbal y físicamente); lo que conlleva una gran dificultad en tanto no conocemos completamente los originales. Por eso, la escena del travestismo da lugar a infinitas posibilidades.

Ba. ha sido abordada desde las más diversas interpretaciones: desde versiones en las que predomina un tono completamente trágico a aquellas que proponen una comedia; desde las que enfatizan la función ritual de la vestimenta hasta las que dejan pasar el cambio de vestuario como un elemento más; desde las que respetan la decisión eurípidea de no mostrar el cambio de vestuario hasta aquellas que lo ponen en escena ante los espectadores.

Para comenzar, nos gustaría señalar algunas representaciones que han sido llevadas a cabo por estudiantes o por compañías teatrales que tienen un fin pedagógico. Si bien estas propuestas suelen estar menos problematizadas y ser más respetuosas del texto original, nos parece oportuno señalar algunas para, por un lado, evidenciar el interés que la obra despierta entre quienes estudian tragedia griega y, por el otro, para destacar el trabajo que llevan adelante escuelas y universidades. Más adelante, nos dedicaremos a tres sugestivas y muy diversas propuestas performativas.

a. Cada dos años los estudiantes de Teatro de la University of Kansas (Estados Unidos) viajan a Grecia gracias al KU Study Abroad Program, dirigido por el Prof. Dennis Christilles. Se alojan por seis semanas en una escuela de Katochi (Grecia) y el programa culmina con la representación por parte de ellos de una obra (bilingüe: con partes en inglés y partes en griego moderno). El grupo que viajó en 2006 se ocupó de *Ba.* de Eurípides. Es cierto que no se dio particular importancia a la escena de travestismo: la única diferencia física de Penteo (personaje representado por una actriz) en ese momento es que porta la corona de hiedra que antes había rechazado usar, y el personaje

18 Ver notas 1 y 2. Como evidencian Perris (2015) y Goff (2017), al detallar las traducciones que de ella se hicieron, no fue hasta el siglo pasado que la obra (así como también su autor) se convirtió en un fenómeno literario de interés. Sumado a esto, las numerosas *performances* que se han llevado a cabo en el siglo XXI sugieren que el drama eurípideo es especialmente significativo para las vastas audiencias de nuestros tiempos.

cambia la actitud mostrándose entusiasmado con su nuevo rol. Aun así, se destaca de esta propuesta: la actuación coral, el acento que se ha puesto en la música y la danza, y la estética arqueológica en el vestuario y uso de las máscaras.¹⁹

b. El proyecto *Theatron*, perteneciente a la Sapienza Università di Roma (Italia), nació de una experiencia didáctica y se propone conjugar el análisis de las obras antiguas (desde un punto de vista histórico, lingüístico y textual) con la práctica teatral, por lo que consta de dos laboratorios: uno de traducción (coordinado por Anna Maria Belardinelli) y otro de puesta en escena (a cargo de Giovanni Greco). La primera experiencia oficial fue la presentación de *Ba.* en 2010. Tal como describe la directora (Belardinelli, 2012, p. 445-448), en el laboratorio de traducción y análisis se centraron en las relaciones entre el menadismo, el tarantismo y la función ritual del sacrificio, encontrando puntos en común entre el ritual dionisiaco y el cristiano. Con el propósito de dejar evidencia de estas relaciones, en la traducción optaron por emplear el lenguaje cristiano, más fácilmente comprensible para el público y lo que da lugar a una suerte de juego con el simbolismo religioso cristiano; esto implicó una investigación del léxico del Antiguo Testamento.

En la representación propuesta por *Theatron*, Dioniso es encarnado por una mujer que desde el comienzo de la obra porta una peluca, que usará Penteo a partir de la escena que nos ocupa. Esto pone en evidencia que el enloquecido debe lucir como el dios. Además de este cambio en el rey, Dioniso le da un tirso, le pone un pañuelo en la cabeza y acomoda su cintura. Penteo se muestra claramente enloquecido mientras su enemigo deja ver su sed de venganza. El tono de la obra y de la escena en particular es serio.²⁰

c. En el “Festival Internazionale del Teatro Classico dei giovani” que se lleva a cabo en Siracusa (Italia), jóvenes de diversos liceos italianos se reúnen para representar obras clásicas. En la edición XX, en 2014, los alumnos del Liceo De Sanctis Classico e Scientifico estuvieron a cargo de *Le Baccanti (Della stessa sostanza del padre)*. Interesante resulta el juego que plantean al representar a Dioniso con dos actores y no solo uno, evidenciando así la ambigüedad del personaje. El tono de la obra y de la escena de travestimiento es serio. De esta, se destaca el rol controlador y el tono irónico que asume el dios y que anticipa la venganza. No hay un trabajo escénico que evidencie el cambio en el interior de Penteo. Cuando este dice ver a Dioniso con forma de toro, el actor que encarna al dios muestra una manta con forma de toro. La transformación del rey es exterior: al salir del palacio mientras es llamado por el dios, Penteo porta una estola roja y usa peluca de cabellos largos.²¹

d. La propuesta dirigida por Melanie Stewart, llevada a cabo en 2015 por la Rowan University College of Performing Arts y el Department of Theatre and Dance (Glassboro, New Jersey, Estados Unidos), pone en escena la versión de Charles Mee, titulada *The Bacchae 2.1*. Constituye una versión modernizada, un show visual y musical por momentos significativo (como es la decisión de que los personajes masculinos luzcan como hombres de negocios) y por momentos casi sin sentido. La escena

19 Brian Bondari (2012), escena de travestimiento: min. 39:20-42:00.

20 digilabsapienza (2012), escena de travestimiento: min. 45:00-49:00.

21 Liceo De Sanctis Classico e Scientifico (2017), escena de travestimiento: min. 46:30-49:30.

de travestismo se plantea desde el humor. La interpretación de que hay un deseo reprimido de Penteo –lo que seguiría la línea de Dodds (1960), Zeitlin (1990) y Segal (1997 [1982]), entre otros– se evidencia en el diálogo de persuasión que antecede la escena en cuestión. Entonces, el rey muestra un vivo entusiasmo al imaginarse transformado en mujer. El travestismo se da en escena: las mujeres le quitan su traje y le ponen un vestido y zapatos con tacos. Finalmente, Dioniso lo adorna con aros, pulsera y cartera. La cara de Penteo es de estupefacción y alegría, emoción que acrecienta a medida que lo visten. Una vez travestido, baila con el dios, mirándolo con total fascinación. Se muestra orgulloso ante el público con su nueva forma. Una innovación importante de esta representación es que se muestra en escena lo que sucede en el monte, cuando llegan ambos personajes e interactúan con las bacantes. Las mujeres finalmente deciden matarlo porque descubren que porta un disfraz y que les ha mentado. El tema de la locura de Penteo no está presente (y de las mujeres, solo enloquece Ágave una vez que ya sostiene la cabeza de su hijo con sus manos, no antes), lo que simplifica enormemente la lectura de la pieza.²²

Además de estas representaciones pensadas desde la enseñanza del teatro clásico, comentaremos tres propuestas performativas sumamente interesantes, que suponen lecturas muy distantes entre sí.

La primera es la adaptación de *Ba.* en clave flamenca, realizada por Salvador Távora junto a La Cuadra de Sevilla (España), en la que prima la música y la danza.²³ En la escena de travestismo, se pone en foco el aspecto ritual. Se enfatiza el encantamiento que provoca Dioniso (adaptación que seguramente habría satisfecho a Roux [1970-1972]): seduce a Penteo con el sonido de la flauta hasta lograr que el rey baje de su trono, se acerque a su encantador bajo el efecto de la música y, tras la indicación que el dios hace simplemente con gestos, beba el líquido que mana de los toneles, que desde el comienzo de la obra es un símbolo de lo dionisiaco. Inmediatamente, afirma estar decidido a dirigirse hacia donde se encuentran las mujeres. No hay persuasión para lograr el travestismo; en efecto, el dios no habla en ningún momento de la escena.

El cambio de vestimenta consiste sencillamente en que, mientras el rey bajaba de su trono, encantado y mirando a Dioniso, una mujer –mientras explicaba la importancia de que no sea identificado– le colocó su pollera; además, cuando ya marcha para encontrar a su madre enloquecida, Dioniso le quita la corona. El rey se dirige al monte como hipnotizado. La escena no focaliza en la prenda femenina sino en el encantamiento de posesión divina, que da lugar a que Penteo se convenza de que es necesario y es su deber espiar a las mujeres. La representación solo da lugar al tono trágico y serio.

Por el contrario, la propuesta de Teresa Thuman (con música original de Jess Smith y Marc Moser), que tuvo lugar en Seattle (Estados Unidos) en 2013, se plantea desde la ambigüedad de una tragicomedia.²⁴ El público ríe durante toda la pieza, al mismo tiempo que es capaz, por momentos, de

22 Rowan Television Network (2015), escena de travestismo: min. 1:06:30-1:12:50.

23 Sebastián Santillán (2013), escena de travestismo: min. 59:30-1:04:00.

24 GreenStageShakes (2016), diálogo de persuasión y escena de travestismo: min. 1:02:30-1:17:00.

sentir compasión y temor. Es una osada puesta en escena, que evidencia una lectura minuciosa de la obra eurípidea. La directora entiende, y lo expresa con su versión, que *Ba*. “depicted the epitome of 1960s social struggles –control vs. freedom, militarism vs. peace, order vs. chaos, law vs. anarchy– and seemed to affirm the zeitgeist of consciousness-raising through drugs, sex, love, protest, art and music” (GreenStage, 2013, p. 2). La metateatralidad –que de la pieza original fue evidenciada, *e.g.*, por Segal (1997 [1982]) y Goldhill (1994 [1986])– está latente durante toda la *performance*, enfatizada sobre todo hacia el comienzo, cuando el actor que representa a Dioniso se viste en su camarín, y luego al dialogar constantemente con el público. La adaptación sigue perfectamente la lectura de Foley (2003), quien, además de encontrar lo trágico y lo cómico como parte de una misma experiencia, enfatiza el rol de Dioniso como dramaturgo que dirige la obra.

El diálogo de persuasión, previo al travestismo, resulta fundamental. En él, están muy bien logrados las artimañas de Dioniso –quien por momentos se impone con autoridad, y por momentos actúa seduciendo al rey desde la lógica real– y el proceso que atraviesa Penteo –quien oscila entre un deseo incontrolable de observar a las mujeres y la voluntad de ser un rey firme y recto–. Una vez que Penteo accede a la propuesta, Dioniso y su ayudante lo visten con las prendas que le quitan a uno de los guardias, transformando la tela en una túnica y otorgándole su tirso. El rey se emociona al recibirlo, pero inmediatamente se da cuenta de que no debe portar el elemento ritual, exteriorizando así, una vez más, su debate interno entre actuar como desea o como corresponde a su función. Siguiendo el texto eurípideo, afirma que debe entrar al palacio para decidir si irá al monte travestido o como guerrero. Sin embargo, seguidamente tiene lugar una canción con la que el dios termina de persuadir a su enemigo, cambia su corona por una peluca, pinta sus labios, le coloca los senos. Penteo entra poco a poco en el juego dionisiaco hasta terminar –al igual que sus guardias– bailando al ritmo del extranjero. Entra al palacio cuando termina la canción, para salir, luego, con otra vestimenta, más femenina y descollante. Porta un vestido brillante y zapatos con tacos. Está acompañado por sus dos guardias, quienes también están ahora vestidos de mujer. Juntos, cantan y bailan para anunciar el orgullo de Penteo por su nueva figura.

La escena de travestismo evidencia la sagacidad de la directora y el excelente trabajo de los actores. Plantea un quiebre en el argumento, no solo por los hechos que sucederán sino sobre todo por el cambio en los personajes: se expresan de manera precisa la sutileza con la que el extranjero fue marcando el camino hasta llegar a tomar el control y el problema interno de Penteo que finalmente, según esta interpretación, da rienda suelta a su deseo abandonando la actitud impostada de guerrero inflexible. Todo sucede en un clima cómico aunque el público sabe que lo que despierta risa es precisamente lo que conduce a Penteo a caer en manos del enemigo. Incluso más tarde, que se pone en escena la llegada del rey al monte, el público observará riendo el desmembramiento de Penteo. La *anagnórisis* de Ágave dará a la obra un tono trágico, pero también entonces el humor estará presente, por ejemplo, cuando los guardias chocan sus manos con las mutiladas del hombre muerto. Luego, se representará la *compositio membrorum*, de tal modo que la audiencia pueda sentir compasión al mismo tiempo que ríe. La pieza, que desde el inicio es llevada al extremo de lo risible, se volverá una verdadera tragedia solo con la entrada final y majestuosa de Dioniso quien se mostrará como quien es y no dará lugar a las ironías a las que nos tenía acostumbrados. Desde el comienzo hasta el final el juego de “play the other” y los cambios de vestimenta resultan primordial para comprender la interpretación de la pieza, de la que el director parece ser el mismo dios del teatro.

Absolutamente distinta pero sumamente lúcida y, desde nuestro punto de vista, la más acertada de todas las representaciones a las que tuvimos acceso, es la puesta en escena que dirigió el español Carlus Padrissa, director de la compañía La Fura dels Baus (con el texto traducido por Guido Paduano), “adaptando las *Bacantes* de Eurípides a la actual lucha feminista en todo el mundo”.²⁵ Se llevó a cabo en 2021 en Siracusa (Italia), en el marco de la 56ª edición del Festival del Teatro Greco.²⁶ Incluso siendo espectador desde una pantalla, uno puede sentirse parte de la festividad y conmoverse con cada una de las escenas. Analizar toda la pieza ocuparía un trabajo aparte, puesto que cada personaje, la magnífica actuación del coro y la resolución de todos los episodios están minuciosamente trabajados. Vale destacar, antes de dedicarnos a la escena que nos ocupa, el énfasis que se pone en las relaciones familiares, que demuestran el origen divino de Dioniso, con el árbol genealógico gigante dibujado en el suelo (algunos nombres están tapados hasta que Cadmo los descubre mientras resume la historia familiar). Esto naturalmente evidencia el parentesco entre el dios y el rey.

Dioniso es representado extraordinariamente por una actriz, decisión absolutamente coherente con el texto euripideo, que subraya el aspecto andrógino del dios. La figura del dios, como señala Matelli (2021), es caracterizada por una agresiva animalidad y una demoníaca ferocidad. El personaje demuestra constantemente que el enojo es su motor principal, pero que la paciencia, la ironía y las estrategias planificadas son el medio por el que llegará a su fin. La escenografía plasma la divinidad de Dioniso, gracias a una escultura enorme que representa al dios con cuernos de toro, y que es clave en el inicio de la pieza. También se simboliza en la escenografía la racionalidad de Penteo,²⁷ gracias a una cabeza gigante (de la que sale el dios al comenzar la obra y que representará también el palacio al que entrará el rey cuando deba tomar la decisión sobre de qué modo ir al monte).²⁸ El personaje de Penteo sufre un claro cambio en la escena de persuasión, previa al travestismo. En principio, se muestra con voluntad de continuar por su camino de rectitud; pero, ofuscado, ruega a Dioniso que deje de hablar porque empieza a confundirse. En ese momento, el dios aprovecha la debilidad de su contrincante para dar lugar a una suerte de encantamiento, preguntando si quiere ver a las mujeres en el monte, y dialogando con él mientras entona suaves melodías dionisiacas. Cuando el rey reconoce su deseo de espiar a las bacantes, Dioniso lo atrae con su canto hasta tenerlo en sus brazos y besarlo en la boca, lo que marca el clímax y el final de ese momento de seducción. Vuelven inmediatamente al diálogo, pero es notable el cambio de actitud de Penteo. De esta interpretación no se desprende la idea de un deseo reprimido, sino que se pone el foco en la seducción, en el poder divino que ejerce Dioniso y en sus estrategias, que sabe desplegar con astucia.

25 Tal como advierte el mismo director y observa Sánchez (2021). Para un análisis sobre el trabajo escénico de las bacantes en esta versión de la obra, cf. Ugolini (2021).

26 Amante del teatro (2021), diálogo de persuasión y escena de travestismo: 1:20:00-1:37:00.

27 Así lo concibe el director de la obra, como explica en el encuentro que organizó el Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires (Istituto Italiano di Cultura Buenos Aires, 2021).

28 Estos aspectos mencionados de la escenografía (el árbol genealógico en el suelo, la cabeza gigante que se abre, la escultura enorme del dios), así como la grúa que sostiene a las mujeres que danzan en el aire, la distribución escénica que incluye la entrada de las bacantes desde las montañas, los elementos urbanos que golpean los seguidores del dios y otros objetos que se presentan en determinadas escenas, demuestran la sagacidad del director a la hora de organizar lo que Artaud llama “spatial poetry” y que Monaghan (2010) retoma para analizar la escenografía desde la recepción. Todos estos elementos tienen sentido porque tienen una “presencia activa” en el escenario (cf. Monaghan, 2010, p. 243).

Luego de la propuesta divina de ir al monte simulando ser una mujer, el rey, respetando el texto clásico, informa que decidirá dentro de su hogar si saldrá con las armas o seguirá el consejo que acaba de recibir. Ingresamos a la cabeza gigante que hemos mencionado, cuyo interior puede ser visto por el público: se lo verá en los minutos siguientes sentado, reflexionando. Mientras tanto, el dios convoca a las bacantes para informar sus próximos pasos y para ordenarles que hagan salir al rey con las prendas femeninas. Las mujeres, vestidas con la estética urbana actual, entran a la gran cabeza, que comienza a dar vueltas, y se ensamblan de tal manera que representan el mismo cerebro de Penteo (exteriorizando de esta manera lo que sucede en el interior del rey). Desvisten, visten y maquillan al hombre, quien acepta los cambios con satisfacción. Al salir, travestido, el cambio en el personaje es contundente: actúa alegre, entregado al extranjero, sumiso, obediente y visiblemente fuera de sí. Su tirso es imaginario, lo que expone con claridad su locura. Se dirige al monte de tal modo que solo puede despertar en el público compasión: encorvado, con cancanes rotos y con una prenda que, más que un vestido, es un pedazo de tela corto que deja ver su ropa interior. Dioniso, por el contrario, tiene el control de la situación y ejerce su autoridad. Se enfatiza el cambio de roles. Este aspecto pone en evidencia el simbolismo de la vestimenta (que carga en sí misma la potestad de Dioniso) que ha señalado Wyles (2016), y muestra lo que el estudioso ha advertido sobre la apariencia nueva de Penteo: esta representaría visualmente el control total del dios. Por otro lado, las transformaciones de Dioniso son enfatizadas, sobre todo, en el comienzo y en el éxodo de la obra, momentos en los que porta una gran máscara con forma de toro, lo que manifiesta su verdadera naturaleza.

Como se desprende de la descripción, en esta adaptación no hay lugar para la risa. Si se tiene en cuenta la pieza completa, en la que cada escena evidencia una aguda y sagaz lectura, no quedan dudas de que se presenta como una verdadera tragedia, en la que la compasión y el temor son las emociones por las que el público se mueve, desde el comienzo hasta el majestuoso final. Matelli (2021), argumentando la idea de que en esta puesta en escena “hemos perdido a Eurípides” (lo que parece desmesurado si tenemos en cuenta todo lo dicho anteriormente),²⁹ afirma que la obra pierde la poética tragicómica del dramaturgo.

Si bien son versiones de la misma obra y, por lo tanto, cuentan la misma historia, las tres experiencias dramáticas (como sucede también, aunque en menor medida, con las presentaciones anteriormente descritas) resultan completamente diferentes. Desde lo trágico a lo cómico; desde un Penteo reprimido a otro sinceramente recto y víctima del poder divino; desde un dios personaje que sabe persuadir astutamente a un Dioniso dramaturgo; desde una prenda femenina que porta un poder sobrenatural a un casi imperceptible cambio de vestuario; todas las interpretaciones son posibles y verdaderas. La obra da lugar a un gran abanico de sentidos.

29 La afirmación de Matelli y su análisis carecen de sentido, al menos si acordamos en que en estas representaciones actuales no “buscamos” a Eurípides. Aun cuando el director tenga una intención arqueológica, lo que se pone en escena es siempre una nueva propuesta. Tomando la afirmación que Ioannidou (2010, p. 216) sostiene a propósito de una versión de *Ba.* que analiza, las versiones “absorben” y no “devoran” el texto prototipo y las ideas sobre la tragedia. La estudiosa parte de la idea de Barthes sobre la inexistencia de un único significado de los textos, idea que influyó fuertemente la teoría de la traducción y que reestructuró las relaciones entre autor y texto así como entre el texto y la audiencia.

Ser espectadores de estas obras implica de algún modo acercarnos al escenario de Eurípides, aun cuando resulta imposible conocer lo que el dramaturgo habría suscitado en su audiencia y lo que habría indicado a sus actores. Las puestas en escena actuales nos permiten participar de una práctica teatral pensada en dos direcciones: compuesta para los griegos antiguos y representada para un público muy similar a nosotros. Desde un texto lejano y nacido en el esplendor de la cultura griega, se trabaja sobre nuestras expectativas y nuestra manera de entender el mundo –lo que implica por supuesto nuestra concepción de los roles de género y el travestismo–. Esta tarea devuelve al texto que solemos estudiar desde el silencio de las palabras impresas el espectáculo físico, auditivo y visual, que constituye la esencia del teatro.

Referencias bibliográficas

- Almeida Theatre. (2015). *Bakkhai* | *Almeida Greeks* | *Almeida Theatre, London* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3OdrIvC>
- Amante del teatro. (2021). *Le Baccanti (2021) - Euripide* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3y7ATmi>
- Arthena Lerici. (2021). *Compagnia Teatro Iniziativo presenta Baccanti di Euripide* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3OdrFKQ>
- Belardinelli, A. M. (2012). Theatron. Progetto Teatro Antico alla Sapienza. *Dionysus ex machina*, 3, 437-458. <https://bit.ly/3zOm0qe>
- Brian Bondari. (2012). *Bacchae - University of Kansas (Greece 2006)* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3xHmETD>
- Burnett, A. (1970). Pentheus and Dionysus: Host and Guest. *Classical Philology*, 65 (1), 15-29. <https://bit.ly/3OiMVis>
- Buxton, R. (2009). Feminized males in *Bacchae*: the importance of discrimination. En Goldhill, S. y Hall, E. (eds.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition* (pp. 232-250). Cambridge, Cambridge University Press.
- Buxton, R. (2013). *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*. Oxford, Oxford University Press.
- Delcourt, M. (1969 [1958]). *Hermafrodita*. Barcelona, Seix Barral.
- digilabsapienza. (2012). *LE BACCANTI* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3xNapVC>
- Diggle, J. (ed.) (1994). *Euripidis. Fabulae III*. Oxford, Oxford University Press.
- Dodds, E. R. (ed.) (1960 [1944]). *Euripides' Bacchae. Edited with introduction and commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- Filócomo, C. (2021). *Héroes al margen. La locura masculina en las tragedias de Eurípides*. Bahía Blanca, Ediuns.

- Fisher, R. K. (1992). The Palace Miracles in Euripides' *Bacchae*: a Reconsideration. *The American Journal of Philology*, 113 (2), 179-188.
- Foley, H. P. (1985). *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca-London, Cornell University Press.
- Foley, H. P. (2003). The Mask of Dionysus. En Mossman, J. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides* (pp. 342-368). Oxford, Oxford University Press.
- Gerolemou, M. (2016). Madness on the Tragic Stage of the 5th Century BC. From Homeric to Tragic Madness. En Perdicoyianni-Paléologou, H. (ed.), *The Concept of Madness from Homeric to Byzantium. Manifestations and Aspects of Mental Illness and Disorder* (pp. 1-33). Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert.
- Goff, B. (2017). All Aboard the Bacchae Bus: Reception of Euripides in the Twentieth and Twentyfirst Centuries. En McClure, L. K. (ed.), *A Companion to Euripides* (pp. 565-582). Chichester, John Wiley & Sons.
- Goldhill, S. (1994 [1986]). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GreenStage. (2013). The Bacchae [Programa de la obra]. *GreenStage.org*. <https://bit.ly/3tR0aOW>
- GreenStageShakes. (2016). *Hard Bard - The Bacchae* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3biHsct>
- Gregory, J. (1985). Some Aspects of Seeing in Euripides' Bacchae. *Greece and Rome*, 32 (1), 23-30.
- Ioannidou, E. (2010). From Translation to Performance Reception: The Death of the Author and the Performance Text. En Hall, E. y Harrop, S. (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (pp. 208-218). London, Duckworth.
- Istituto Italiano di Cultura Buenos Aires. (2021). *INCONTRO CON CARLOS PADRISSA* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3N65QLH>
- Kirk, G. S. (ed.) (2010 [1970]). *The Bacchae of Euripides*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lawrence, S. (2013). *Moral Awareness in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Liceo De Sanctis Classico e Scientifico. (2017). *Le Baccanti (Della Stessa Sostanza Del Padre)* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3Ozjx7h>
- Matelli, E. (2021). *Baccanti di PadriSSa, ma senza Euripide*. *Drammaturgia.it*. <https://bit.ly/3N9QxBY>
- Miller, M. C. (1999). Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos. *American Journal of Archaeology*, 103 (2), 223-253. <https://www.jstor.org/stable/506746>
- Mills, S. (2006). *Euripides: Bacchae*. London, Duckworth.
- Monaghan, P. (2010). 'Spatial Poetics' and Greek Drama: Scenography as Reception. En Hall, E. y Harrop, S. (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (pp. 241-251). London, Duckworth.

- Mueller, M. (2016). Dressing for Dionysus: Statues and Material Mimesis in Euripides' *Bacchae*. En Coppola, A.; Barone, C. y Salvadori, M. (comps.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione* (pp. 57-70). Padova, Cleup.
- Napoli, J. T. (2005). Espacio teatral y espacio sagrado: *Bacantes* de Eurípides. *Synthesis*, 12, 19-36.
- Ὅρεστης Πυλαρινός. (2012). *ΒΑΚΧΑΙ (ΒΑΚΧΕΣ) ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ 2005, ΘΕΑΤΡΟ ΡΟΔΟΥ*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/39KFEJ4>
- Pantani, C. (2016). *Il travestimento di Penteo nelle Baccanti di Euripide*. Tesina, Università di Pisa.
- Perczyk, C. J. (2018). *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides*. Buenos Aires, Miño & Dávila.
- Perris, S. (2015). Bacchant Women. En Lauriola, R. y Kyriakos, N. D. (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides* (pp. 507-548). Leiden-Boston, Brill.
- Reitzammer, L. (2017). *Bacchae*. En McClure, L. K. (ed.), *A Companion to Euripides* (pp. 298-311). Chichester, John Wiley & Sons.
- Rodríguez Cidre, E. (2014). Feminizar las *póleis*: tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides. En Ames, C. y Sagristani, M. (comps.), *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua IV* (pp. 167-178). Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. <https://bit.ly/3O5LHa1>
- Rodríguez Cidre, E. (2016). Los imaginarios del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*. En Gastaldi, V.; Fernández, C. y De Santis, G. (coords.), *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático* (pp. 199-241). Bahía Blanca, Ediuns.
- Roux, J. (ed.) (1970-1972). *Euripides, Les Bacchantes I y II*. Paris, Les Belles Lettres.
- Rowan Television Network. (2015). *The Bacchae 2.1 2015* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3QAtkf5>
- Sánchez, G. (2021). *La bacanal feminista de La Fura pone en pie al Teatro Griego de Siracusa*. Agencia EFE. <https://bit.ly/3HFGraJ>
- Sansone, D. (1978). The 'Bacchae' as Satyr-Play?. *Illinois Classical Studies*, 3, 40-46. <https://bit.ly/3bi3QTE>
- Seaford, R. (1981). Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries. *The Classical Quarterly*, 31 (2), 252-275. <https://www.jstor.org/stable/638531>
- Seaford, R. (ed.) (2001 [1996]). *Euripides, Bacchae*. Warminster, Aris & Philips.
- Sebastián Santillán. (2013). *Las Bacantes (Salvador Távorra)* [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/3HKm0t2>
- Segal, C. (1984). The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*. En Peradotto, J. y Sullivan, J. P. (eds.) *Woman in the Ancient World* (pp. 195-212). Albany, State University of New York Press.
- Segal, C. (1997 [1982]). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, Princeton University Press.

- Seidensticker, B. (1978). Comic Elements in Euripides' *Bacchae*. *The American Journal of Philology*, 99 (3), 303-320. <https://www.jstor.org/stable/293739>
- Theatreonweb. (2017). *'DIONYSUS The God twice born' from 'The Bacchae' by Euripides, directed by Daniele Salvo mp4*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://bit.ly/39FwI7E>
- Thumiger, C. (2007). *Hidden Paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, London, Institute of Classical Studies.
- Ugolini, G. (2021). Orestes the Gunslinger and the Flying Bacchae. Ancient Theatre Festival – Syracuse 2021. Skenè. *Journal of Theatre and Drama Studies*, 7 (2), 349-360. <https://bit.ly/39PfeFU>
- Vidal-Naquet, P. (1986 [1981]). *The black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. Baltimore- London, The John Hopkins University Press.
- Wohl, V. (2005). Beyond Sexual Difference: Becoming Woman in Euripides' *Bacchae*. En Pedrick, V. y Oberhelman, S. M. (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama* (pp. 137-154). Chicago, Chicago University Press.
- Wyles, R. (2010). Towards Theorising the Place of Costume in Performance Reception. En Hall, E. y Harrop, S. (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (pp. 171-180). London, Duckworth.
- Wyles, R. (2016). Staging in *Bacchae*. En Stuttard, D. (ed.), *Looking at Bacchae* (pp. 59-70). London, Bloomsbury.
- Zeitlin, F. (1985). Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. *Representations*, 11, 63-94. <https://bit.ly/3yjAduh>
- Zeitlin, F. (1990). Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. En Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (pp. 130-167). Princeton, Princeton University Press.

***Constanza Filócomo** es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras (con Orientación Estudios Clásicos Greco-Latinos) por la Universidad Nacional del Sur (UNS). Su campo de investigación es la tragedia euripídea. Recientemente defendió su tesis doctoral, cuyos resultados fueron publicados en el libro *Héroes al margen. La locura masculina en las tragedias de Eurípides* (2021). Es miembro integrante de proyectos de investigación acreditados y subsidiados, de la UNS y de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (ANPCyT), vinculados ambos a su temática de estudio. Ha participado como expositora en varios congresos sobre el mundo clásico y acredita publicaciones en actas y capítulos de libro. Ha obtenido distintos premios y becas en el marco de su carrera de grado y de posgrado. Actualmente se desempeña como Ayudante de la cátedra Literatura Griega de la UNS.