

## Imagen y sonido en *Bacantes* de Eurípides Sound and Images in Euripides' *Bacchae*

José Luis Navarro González  
EUROCLASSICA

Fecha de recepción: 30 de junio de 2016  
Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2016

---

El pasado mes de marzo de 2015 con motivo del 1<sup>a</sup> COLLOQUIUM DRAMATICUM, celebrado en Sagunto, invité a Antonio Melero a dar una conferencia sobre Dioniso. El Coloquio quiso ser también un homenaje a Rosa García Rodero y su mítico grupo *Thiasos* que entre 1994 y 2002 realizaron más de 100 representaciones de *Bacantes*. *Thiasos* marcó un antes y un después en la historia de las representaciones de teatro grecolatino en España; era un grupo semi-profesional en el que actores y estudiantes convivían, aprendían y enseñaban juntos bajo la dirección yo diría que excelsa de Rosa García Rodero, filóloga, profesora pero antes que nada artista minuciosa, de apariencia apolínea y temple dionisiaco.

Yo vi la obra en varias ocasiones, cada vez con ojos diferentes. Y antes había leído el texto.

Me ha parecido oportuno traer, para analizarlas y cotejarlas con los datos que proporciona el haber visto después el espectáculo, las reflexiones que se presentaron al II Encuentro Internacional de Estudios Clásicos organizado por el Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Santiago de Chile en 1993 acerca de «*El ver y el oír*» en el mundo clásico.

### **1. Bases teóricas**

La tragedia griega es un texto poético que llega a un público a través de un espectáculo. Y de algún modo, o mejor, de forma

inequívoca, las claves de ese espectáculo que se ha montado para llegar al público están en el texto. Esquilo, Sófocles y Eurípides son, en cierto modo, además de escritores, artistas.

Durante muchos años el divorcio entre estos tres elementos – texto, espectáculo y público– ha sido total. Y aún hoy el tercero de estos elementos –el público y sus reacciones– es muy poco tenido en cuenta. Así las cosas, el texto era objeto de estudio por parte de los filólogos, y el espectáculo, de los directores de escena. Sucedió así que unos y otros venían operando en direcciones unas veces totalmente opuestas, otras –en el mejor de los casos– paralelas, pero nunca se producía la intersección necesaria. De resultados de ello, las bibliotecas están plagadas de artículos y libros que parecen considerar la tragedia pura y simple poesía escrita, y los escenarios de espectáculos extravagantes en los que la imaginación incontrolada ha hecho irreconocibles los propios originales.

Partiremos, pues, de la afirmación con la que hemos arrancado; la tragedia griega es un texto poético al que tiene acceso el público por medio del espectáculo que constituye su puesta en escena. Pues bien; las claves del impacto que ese espectáculo causa en el público y las claves del propio espectáculo vienen dadas en el texto. Los autores antiguos no escribían, direcciones escénicas, y aunque dirigían personalmente sus espectáculos, e incluso en ocasiones tomaban parte en ellos como actores, los textos que de sus manos han llegado hasta nosotros contienen las claves básicas del espectáculo<sup>1</sup>.

La tragedia, en suma, se escribe no para ser leída o declamada, sino para ser representada<sup>2</sup>, y no precisamente en el pequeño tea-

<sup>1</sup> C. TAPLIN, O. *Did Greek Dramatists write Stage directions?* PCPH XXII, 1997 (pág. 1212-1232).

<sup>2</sup> Será conveniente recordar algunos términos que conforman la semántica del teatro griego. Me estoy refiriendo en primer lugar al término δράμα, relacionado con el verbo δράω; dicho vocablo implica la realización de acciones: actuar, accionar –to act, to perform, to play del inglés– frente al πράττω, hacer, to do inglés, o ποιέω, to make. Hay una noción de *movimiento* implícita en el término. De otro lado, el propio nombre del teatro, θέατρον, designa, en un principio, el lugar en que se acomoda el público a la loma de un cerro o una colina; posteriormente a las gradas. Θέατρον sería algo así como «mirador» o espacio para mirar, o mejor para contemplar. Ορχήστρα será el «bailadero», si existiera esa palabra en nuestra lengua, es decir, la pista de baile o espacio para bailar o danzar. Añádase el emplazamiento casi sin excepción de todos los teatros griegos al abrigo de una loma para favorecer una buena acústica natural y asegurar una correcta y perfecta visión por parte de

tro de la imaginación de cada poeta o cada filólogo, como a veces parece sugerir Aristóteles en la *Poética*<sup>3</sup>, sino en escenarios muy concretos, con estructura muy concreta. Y escenarios no vacíos, sino repletos de un público festivo y dicharachero. Dicho de otro modo: ese espectáculo que se crea y se organiza a partir de un texto tiene lugar en un espacio determinado, en un tiempo determinado y ante un público determinado.

Todos o gran parte al menos de estos detalles han pasado inadvertidos o deliberadamente poco advertidos a los filólogos, que los consideraban intrascendentes o de poca importancia frente a la enjundia y densidad del texto poético. Son así ríos de tinta los vertidos para hablar del contenido de las tragedias y de sus autores, en tanto que escasean los dedicados a la puesta en escena y a los actores. Y los que se ocupan de estos últimos temas –generalmente artículos más que en libros– hacen hincapié en el cómo, esto es, en la forma en que se construía tal o cual decorado, se llevaba tal o cual vestimenta, se producía tal o cual entrada o salida del escenario, pero no en el qué se quiere dar a entender con tal o cual movimiento o con tal o cual decorado o con tal o cual vestimenta y no otra. Dicho de otro modo: esos filólogos han operado un poco bajo la fórmula de compartimentos estancos. Sus compañeros trabajaban en el libro olvidando el recinto del teatro; ellos trabajan con el recinto del teatro olvidando el libro. Y cuando en alguna –rara– ocasión se producía una interacción entre libro y teatro buscando los «qués» y los porqués, se olvidaba al público; es decir, se ponía la barrera del teatro en el filo de la *orchestra*, como si quienes están en las gradas no fueran los auténticos destinatarios del espectáculo y parte importante de lo que podemos llamar «el núcleo teatral».

En España, donde se hace una filología clásica tan abundante, tan importante y de tan gran calidad como descompensada y descoordinada, no son tantos los filólogos que se han dedicado al estudio del teatro griego, y desde luego escasísimos, por no decir nulos, los que se han ocupado de los aspectos a que aludo.

---

todos los espectadores colocados en planos distintos –unos siempre más elevados que otros– y se comprenderá que tanto el elemento visual como el acústico han sido tenidos en cuenta de forma primordial por quienes construyeron los teatros. ¿Es que no iban entonces a ser tomados en cuenta por los dramaturgos?

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, *Poética* (1462 a 12).

Es en Inglaterra, y a finales de los 70, donde surge un movimiento promovido por filólogos, que no son autores ni profesionales del teatro, pero que se toman la molestia de poner en escena, con los estudiantes de sus Colegios y Universidades, tragedias y comedias no ya en traducción, sino a veces incluso en el propio griego de origen. Los problemas y las carencias que encuentran les hacen replantearse su aproximación a la tragedia, les hacen releer los textos despaciosamente y les hacen revisar los esquemas tradicionales. Ese es el caso de Rosa García Rodero y el mío propio Surge así un libro absolutamente medular, *Greek Tragedy in Action*, escrito por Oliver Taplin<sup>4</sup> casi al mismo tiempo que su monografía sobre Esquilo, al que seguirán el formidable *Greek Tragedy and The Emotions*, de Stanford<sup>5</sup>, y las obras más recientes y más discutibles, entre otros, de Halleran, Arnott, Walton, Wiles y Goldhill<sup>6</sup>.

De acuerdo, pues, con que la tragedia nace para ser representada, habrá que intentar descubrir cómo los diversos autores expresan, en los que podemos llamar «términos teatrales», el significado o el contenido de sus textos. Para poder ser captada en toda su dimensión, la tragedia debe verse, no leerse. Y el escritor no puede ni debe desentenderse –de hecho no lo hace– de lo que concierne al espectáculo. Visualizar la tragedia implica movimientos,

---

<sup>4</sup> TAPLIN, O. *Greek Tragedy in Action*, Oxford 1979. Éste es el primer libro que se ocupa de estudiar de forma amplia y sistemática la puesta en escena de la tragedia sin disociarla del texto, es decir, entendiéndola como un elemento inherente al mismo; el primero en el que se sientan unas bases teóricas y metodológicas y se extiende el estudio a los tres trágicos, bien que dicho estudio se realiza más de forma selectiva que exhaustiva. En efecto, Taplin aplica sus puntos de vista a tres tragedias de Esquilo –*Agamenón*, *Coéforas*, *Euménides*– y a tres de Eurípides –*Hípólito*, *Ion* y *Bacantes*. Por último dedica un capítulo de no poca importancia al estudio de las posibles y muy distintas formas en que se realizan hoy en día representaciones de los trágicos griegos; como quiera que yo comparto con el profesor Taplin una gran mayoría de ideas e inquietudes –tal el trasladar al lenguaje de la imagen al mundo griego–, será difícil a partir de ahora precisar las opiniones y los puntos de vista de uno y otro en temas de carácter general.

<sup>5</sup> STANFORD, W.B. *Greek Tragedy and the emotions*, Londres 1983.

<sup>6</sup> HALLERAN, M.R. *Vision and Stagecraft in Euripides*. London-Sidney 1985. ARNOTT, P.D. *Greek Scenic Conventions in the 5<sup>th</sup> Century B.C.* Oxford 1977. WALTON, J. Michael, *Greek Theatre Practice*, London 1980. WILES, David, *Greek Tragedy in Athens*, Cambridge, 1997 ampliado y matizado en *Greek Theatre Performance*, Cambridge 2000, así como *Mask and Performance in Greek Tragedy*, Cambridge 2007 y GOLDHILL, Simon. *How to stage Greek Tragedy today*, Chicago 2006.

gestos, formas y maneras de relacionarse de los personajes sobre el escenario. Dicho de otro modo: mensaje verbal y mensaje audiovisual son inseparables y constituyen, uno con otro, el mensaje dramático. En consecuencia, el filólogo no podrá limitar su quehacer a realizar una pura y simple crítica del texto literario, sino de éste y del espectáculo en la medida en que está estrechamente relacionado con él. Si el autor ha optado por tal o cual escena, se deberá a razones concretas. ¿Por qué se ha preferido, por ejemplo, en el caso de las *Bacantes*, hacer entrar en escena a Penteo con un disfraz que se le ajusta a la vista del público? ¿Qué significado tiene esa escena que los espectadores (θεαται) deben contemplar desde las gradas del teatro? ¿Qué impresión o emoción concreta se quiere producir en ellos? ¿Cómo se explica en el contenido de la pieza? ¿Por qué así y no de otro modo? Las palabras del texto son portadoras de un mensaje y contribuyen a explicar la dimensión audiovisual de la tragedia, pero en modo alguno la sustituyen. Obviamente los autores tienen libertad para optar por tal o cual técnica dramática, y prefieren expresar el significado de sus obras por medio de ciertas acciones y secuencias mejor que por otras.

¿Cuál será entonces el *modus operandi* del estudioso para realizar, desde su propio prisma de filólogo, un estudio escénico de un texto dramático?

Lo primero de todo, será tal vez conveniente romper con las ideas tan preconcebidas como en cierto modo falaces de que el drama griego es convencional, estatuario, rígido y desprovisto de libertad y originalidad. No vamos a extendernos al respecto<sup>7</sup>. Es innegable que hay una serie de convenciones en el teatro griego –alguna de ellas para mí incomprensible y creo que no suficientemente estudiada–, pero no es menos cierto que, aun comprendiendo las limitaciones que entrañan, no implican falta de libertad en la gesticulación, el movimiento y la dicción de los actores. Es innegable que hay restos de rituales, con lo que comportan de reiterativo y de encorsetado en la tragedia, pero obviamente la tragedia no es en sí misma un ritual. Es innegable que la base argumental de la tragedia es el mito, cuyo trasfondo y contenido es conocido por los espectadores, pero el conocer las líneas básicas del argumento no anula factores de emoción, de sorpresa,

---

<sup>7</sup> Las ideas que aquí presentamos muy resumidas están más desarrolladas en el libro de TAPLIN ya citado (pág. 159 a 169).

de suspense; no convierte a los personajes necesariamente en marionetas sin personalidad, movidas por los hilos caprichosos de los dioses.

La pura y simple observación de la realidad de un teatro griego hoy, el estudio de la escultura y la pintura griegas así como los datos nada despreciables y poco realizados por cierto de la cerámica, invitan a pensar en el realismo y la naturalidad en movimientos y gestos, más que en artificio y encorsetamiento.

Y aún más, antes de que el filólogo comience su trabajo deberá delimitar el objeto de su estudio. No se trata tanto de investigar sobre artilugios y parafernalia escénica, cuanto de ahondar en la función dramática que el movimiento, la gesticulación, los objetos, el decorado, el vestuario desempeñan en la obra. Claro que hay, ya se dijo, artículos sobre cada uno de esos apartados, pero no sobre su función dramática en estrecha relación con el texto. No se trataría tanto, pues, de ver si debe haber una o dos puertas para poder montar tal o cual obra, cuanto de intentar explicar la función dramática que esa una o dos puertas desempeñan en la obra.

Y si matizamos más aún, distinguiremos con Taplin entre *passive staging* y *active staging*, esto es, entre «aspectos pasivos» y «aspectos activos» de la puesta en escena. Por «escenario pasivo» entiende Taplin toda una serie de acciones que escapan al control del ser humano: amaneceres, noches, terremotos, derrumbamientos, etc. ahí sí deja nuestro autor resquicio para la imaginación (*ἀπάτη*), en tanto que dicha imaginación se corrige y se disciplina, por no decir desaparece, a la hora de abordar el estudio del «escenario activo», esto es de las acciones cuya ejecución depende total y enteramente de personajes de carne y hueso que las protagonizan, las regulan y en cierto modo las controlan. Esta distinción tan sutil como importante viene a subrayar la tesis principal de toda nuestra argumentación; el filólogo tiene el texto, los restos de los teatros llegados a nosotros, evidencias de la cerámica, menciones y alusiones de lexicógrafos, tratadistas menores y escoliastas. Con ese material debe abordar el estudio escénico de la obra. Todas las direcciones escénicas –las que afectan fundamentalmente al «escenario activo»– están en el texto de forma explícita e implícita. Fuera del texto no hay ni una sola indicación escénica que afecte a acciones significativas o relevantes, en ninguna tragedia.

Con este soporte teórico y partiendo de esos postulados, emprendemos la realización un estudio escénico de las *Bacantes*.

Y pretendemos confrontar sus conclusiones con el espectáculo del Grupo *Thiasos* ¿Cuál será el *modus operandi*? ¿Existirán ya trabajos al respecto? ¿Será un empeño baldío? ¿Se podrá añadir algo nuevo?<sup>8</sup>

Un estudio escénico de cualquier obra debe comenzar por una lectura muy despaciosa del texto; lectura, diría yo, de la letra pequeña para poder anotar y extrapolar todas las alusiones directas e indirectas a todo lo que se refiere a la *performance* de la obra. Extraídas todas esas alusiones, procede clasificarlas o enmarcarlas en dos grandes apartados que son la esencia del espectáculo: los elementos visuales y los elementos auditivos esto es., imágenes y sonidos. Entre los primeros, esto es, aquellos que se perciben por la vista, será conveniente distinguir entre el decorado y el vestuario –irrelevante en muchas obras, aunque en menos de las que se piensa–, el movimiento de los actores, entendiendo por tal entradas y salidas, gestos y acciones significativas, aproximaciones, distanciamientos, etc. Los elementos auditivos harán referencia –dejada a un lado, parcialmente al menos, la palabra, cuyo examen deberá prestar atención a figuras de dicción y efectos estilísticos de índole diversa–, a la música, a los ruidos y los silencios como elementos dramáticos fundamentales. El examen y análisis de los objetos que no forman parte del decorado o del vestuario corresponderá básica aunque no exclusivamente al primer apartado. Por último, un examen de algo que con frecuencia escapa incluso a los filólogos más agudos, como es el *espacio*, el *tiempo* y el *ritmo* y *duración* de la representación, es de absoluta obligación si se quiere realizar un estudio escénico completo<sup>9</sup>. En esta ocasión sin

---

<sup>8</sup> Imposible realizar una relación bibliográfica. A modo de sinopsis pueden consultarse los siguientes trabajos: ARNOTT, P.D., *Greek Scenic Conventions in the 5<sup>th</sup> Century B.C.*, Oxford 1997, BAIN, D. *Actors and audience, a Study of asides and related conventions in Greek Drama*, Oxford 1977, BAILL, A. *Decorado y presentación escénica en el teatro griego*, RUM XIII, 1964 pág. 325-367. GRACIA+NOVO, E., *La entrada de personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid 1981. HAMILTON, G., *Announced entrances in Greek Tragedy*, HSPH LXXXII, 1978 (pp. 63-82). RIVER, A., *Textes, accessoires et jeux de scene*, MH XXVIII, 1971 (pp. 126-130) y el libro muy ilustrativo de WEBSTER, T.B.L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres 1971.

<sup>9</sup> Sobre el tema del espacio en la tragedia es de obligada consulta el número de DIONISOS, la revista del Instituto Nazionale del Drama Antico de Siracusa, toda una monografía, recoge las actas del coloquio organizado por el Instituto en 1989.

embargo nos veremos obligados a omitirlo porque debido a su extensión excedería el límite marcado por los editores<sup>10</sup>.

## 2. Elementos visuales

Los trabajos ya citados de Stanford, Arnott, Walton, Wiles y Goldhill dedican una parte muy importante a tratar del elemento visual, bien que sostienen algunos puntos de vista discrepantes<sup>11</sup>. Ya dijimos más arriba que no creemos que el teatro griego fuera «gesticulante» y estatuario y en consecuencia de rigidez y estatismo por parte de los actores. La visión es perfecta y desde cualquier punto –y lo afirmamos por experiencia contrastada–, siendo perfectamente distinguibles las monedas, por ejemplo, desde la última fila del teatro de Epidauró. No estaría de más recordar esta circunstancia a la hora de analizar gestos y movimientos de actores; no obstante es nuestra intención proceder de más a menos, es decir, de lo más fácilmente perceptible por su tamaño y sus dimensiones, a lo menos captable por parte del auditorio.

### 2.1. DECORADO

Parece razonable decir pocas palabras sobre el decorado. No se trata de explicar cómo debe estar organizado o construido. Pretendemos razonar preguntándonos si el decorado de las *Bacantes* tiene una función dramática y en consecuencia es un elemento visual del espectáculo de importancia. Hay varias tragedias en las que el decorado es irrelevante; ayuda a localizar o a estudiar la acción<sup>12</sup>, pero no tiene ninguna importancia para el desarrollo de la obra. En las *Bacantes* la acción transcurre ante el palacio de Tebas. Hay un decorado único, como en la mayoría aunque no la totalidad de las piezas llegadas a nosotros. Pero es un decorado singular. Se trata de un palacio que se viene abajo, que en una

---

<sup>10</sup> No obstante para quien se interese por el tema puede consultarse NAVARRO, J. L., Complejidad escénica de la *Orestíada*, una aproximación filológica. Actas del XXXVI Festival de Teatro, Mérida. 1991.

<sup>11</sup> La discrepancia a que aludo se refiere a que Stanford pone mucho más énfasis en la importancia del elemento auditivo, en tanto que Arnott carga el énfasis sobre el visual; Wiles y Goldhill ofrecen un punto de vista equilibrado sin decantarse por el predominio de un elemento sobre otro.

<sup>12</sup> Así por ejemplo las tiendas de campaña que aparecen en las *Troyanas*, o el templo de Apolo en *Ion*, o el Areópago en *Euménides*.



primera lectura puede dar la impresión de que se derrumba –hecho absolutamente insólito en todas las tragedias conservadas–, pero que, sin embargo, continúa en pie líneas más adelante según evidencia el propio texto. Es curioso, porque el derrumbamiento del interior del palacio en *Bacantes*, según especificaremos con detalle en el apartado correspondiente, se percibe por el oído, pero no por la vista. Posiblemente en ninguna otra parte de la obra se sintetice mejor visión y audición que en el palacio de Cadmo en Tebas.

La representación de *Thiasos* carecía de decorado físico visible; el coro con sus ubicaciones en escena realiza esa función delimitadora. Es posiblemente el dato más llamativo y controvertido de su representación. Este, al igual que sucede en el palacio del *Agamenón* esquilado, no es un palacio normal y corriente. Y no por su rango, obviamente. La fachada del palacio es la auténtica y verdadera línea divisora entre lo báquico y lo no báquico, entre lo dionisiaco y lo no dionisiaco, entre la no iniciación y la iniciación ritual. Detrás del palacio, o mejor, dentro del palacio está la cordura; fuera, en el bosque, la locura, la *manía* y el *enthousiasmós*. Sólo Dioniso controla el umbral del palacio. Sólo él puede jugar ese papel ambivalente y paradójico dentro de sus puertas. Porque al exterior se da a ver como cuerdo y en el interior actúa con toda su potencia y su energía trastornando la mente, el alma y el cuerpo de quienes moran en palacio. Es complicado prescindir de él, ni se puede alterar este decorado si no se quiere alterar las *Bacantes* significativamente. Después de haber visto la representación dirigida por Rosa García Rodero tanto en teatros convencionales como en teatros romanos como en teatros griegos, podría admitir que puesto que el resquebrajamiento de la fachada se narra, la realización material de la fachada podría suprimirse eso sí siempre que las dos áreas espaciales –dentro/fuera– queden bien delimitadas. La barrera formada por el coro al hilo del proscenio puede servir a tal efecto. La atención del espectador, sus ojos, deben estar dirigidos de forma permanente al palacio, porque lo que sucede en su interior va a ejercer una influencia muy relevante sobre el curso de la acción. La fachada, línea divisoria que debe verse permanentemente, oculta un interior en el que suceden hechos importantes que llegan al oído del público. Causa tanta sorpresa lo que hay dentro, que no se ve, que es lo que verdaderamente trastorna a los inquilinos de la mansión real, como lo que se ve al

exterior, que es fruto del clima alterado y trepidante que existe de puertas para adentro<sup>13</sup>.

Es inevitable captar un paralelismo<sup>14</sup> entre este palacio del decorado con su correspondiente hundimiento, y el árbol al que se encarama Penteo en el bosque, que, llegado el momento, se resquebraja y se desploma. Tocados por el aliento dionisiaco, la mansión del rey primero y el árbol con su propia persona después, caen al suelo luego de resquebrajarse. El autor ha sintetizado visión y audición para que el público capte la fuerza destructora que Dioniso tiene frente a quienes intentan transgredir sus normas. *Oír* el relato del árbol con Penteo caído y *ver* al mismo tiempo la fachada agrietada del palacio derrumbado es *sentir* la fuerza de Dioniso.

## 2.2. VESTUARIO

EL vestuario es tal vez otro de los aspectos del drama a los que parece difícil acceder desde el texto. No obstante, cuando el vestido es una forma más del lenguaje, el texto lo indica. Las *Bacantes* está plagada de alusiones al respecto, que conviene examinar con aten-

<sup>13</sup> Quien desee interesarse por el tema puede consultar las excelentes y cuidadas ediciones de DODDS, E.R., *Eurípides, Bacchae*, Oxford 1960. LAZARI, P., *Euripide, Le Baccanti*, Florencia 1975, ROUX, I, *Euripide, Les Bacchantes*, así como las traducciones con texto de TOVAR, A., *Eurípides*, II, 1960, y KIRK, G.S., *The Bacchae by Eurípides*, 1970.

Los comentaristas han discutido con frecuencia sin llegar a conclusiones concretas sobre la forma de derrumbarse ese palacio. Hemos de recordar que los nombres que se le dan son los de δώματα y οἶκος.

A su vez al hundimiento del palacio se expresa con la expresión δώματ' ἔρρηξεν χαμάζε. Falta la preposición κατά, que sería la constatación inequívoca de que todo se ha venido abajo. El verbo ῥήγνυμι significa más bien «romper», que «hundir» o «derrumbar». Sólo la palabra posterior χαμάζε habla de suelo; hay pues que conjugar los datos lingüísticos. Más adelante, producido ya el derrumbamiento que se narra, Penteo aparece πρὸς οἴκοις, señal evidente de que el οἶκος. está ahí todavía. Bien es cierto que puede estar destrozado, pero aún tiene que servir para dar entrada y salida a Penteo de una forma muy singular. Nuestra opinión es que las dependencias del palacio, δώματα, no visibles al exterior se vienen abajo; la fachada se tambalea o se resquebraja, pero sigue en pie y sigue concitando la atención de los espectadores. El hundimiento del interior se percibirá por el oído –estrépito espantoso–; la fachada exterior puede vibrar, tal vez agrietarse, pero no hundirse, y permanecerá durante toda la obra a la vista de los espectadores. Plantea el problema de su coexistencia con el árbol del Citerón que también debe esquebrajarse y caer. Nótese sin embargo que es una escena narrada y descrita por el mensajero.

<sup>14</sup> Se trataría de una de esas *mirror scenes* o «escenas refractantes» o «efecto de espejo» a que alude TAPLIN, op. Cit (pág. 112-140).

ción. Dada la índole de la obra, con permanente alusión al ritual religioso, se esperaría que hubiera alguna mención en el texto, pero lo que aquí nos sorprende es la insistencia y la reiteración. Dioniso y el dionisismo entran por los oídos y por los ojos. La nébride o piel de cervatillo, la yedra y el tirso conforman la indumentaria del dios que desde el propio prólogo –algo esperable– pasando al coro de bacantes asiáticas –también esperable– hasta los venerables Cadmo y Tiresias –algo totalmente inesperado y a la vez impresionante para el auditorio. Cuando dos ancianos venerables aparecen con tirso y cabeza coronada de yedra, hay que pensar que el autor tiene algo que decir fuera de los esquemas habituales. Porque Cadmo y Tiresias no son personajes anónimos. Tienen una tradición mítica y se ajustan a un estereotipo que aquí no vemos por ningún lado. El cetro de Cadmo y el bastón de Tiresias han sido sustituidos por el tirso, por la vara coronada de piña. La corona ha dejado su sitio al trenzado de yedra. Dioniso y sus rituales pueden transformar todo y a todos; incluso personajes como éstos, que tienen una personalidad bien marcada en la tragedia griega, no pueden resistirse a su influjo poderoso y avasallador. El rey y el adivino vestidos a sus años al modo de las bacantes valen más que mil palabras; el público asiste tal vez atónito a la caracterización aparentemente iconoclasta de tan nobles figuras. Verlos así puede mover a esbozar una sonrisa incipiente que dará paso a una reflexión profunda sobre el poder y la fuerza del dios y sus rituales. *Thiasos* acertó plenamente visualizando esta imagen con un énfasis llamativo y muy apropiado. A la visión de los dos sesudos ancianos bailando acompañó un sonido trepidante del pandero; la danza era realmente frenética. Otro acierto innegable de Rosa García Rodero. Igualmente muy acertado el color rojo-sangre elegido para la indumentaria del coro.

Pero aún hay más referente al vestuario, que en modo alguno podemos pasar por alto. Nos estamos refiriendo al disfraz de Penteo. Cuando el vestido se transforma en disfraz en el teatro, y en especial en la tragedia, cosa que sucede en pocas ocasiones, es porque tiene una función dramática de primer orden. El portador del disfraz se va a alterar o a conducir el curso de la acción dramática apoyado en la nueva y falsa personalidad que extrañamente le confiere el disfraz<sup>15</sup>. En el caso de las *Bacantes*, Pen-

---

<sup>15</sup> Cf. VILCHEZ, M. *El engaño en el teatro griego*, Barcelona 1972.

teo va a ser transformado nada menos que de hombre en mujer para infiltrarse en el grupo de bacantes montaraces y así espiar sus rituales en el bosque. Es una transformación sustancial y ficticia que tiene lugar en el interior del palacio pero que sólo se completa a las puertas del mismo. Si Penteo no se disfrazara, la obra seguiría otro rumbo y se habría escrito de otro modo. Hay toda una preparación del disfraz que es anticipada por Dioniso en términos muy concretos: «yo te vestiré» dice el dios y especifica cómo: cabellera amplia, esto es melena rizada, pelo largo hasta los pies, diadema y naturalmente el tirso, la yedra y la nébride o piel de corzo. Luego de un remansado estásimo, el rey aparece a los ojos del público, en una escena de sumo *suspense*. Todas las miradas de los espectadores convergen en la puerta de palacio por la que aparece Penteo, víctima inapelable de la persuasión falaz de Dioniso, hecho un auténtico esperpento. Tiene lugar entonces una escena en la que la *visión sin audición* de palabras casi es la auténtica protagonista. El disfraz habla por sí solo. Penteo no ha sido caracterizado bien; se han escapado varios detalles que Dioniso va a completar a la vista de todos. Desde el punto de vista del tiempo, el ritmo de esta escena es el último andante que va a dar paso a un ritmo frenético y a una velocidad vertiginosa. Hay unas grandes dosis de ironía, porque en la antesala de la locura Dioniso tiene tiempo para recrearse en maquillar al pobre Penteo; el dios prepara a su víctima para el sacrificio en una escena despaciosa, detallista, visual al cien por cien. Magistral la puesta en escena de ese pasaje a cargo de *Thiasos* Mientras Penteo empieza a delirar, Dioniso, agente directo de su perdición, refrena sus prisas por ir al monte con las mujeres que están en pleno éxtasis báquico. El dios recorre su disfraz de arriba abajo: comienza por el rizo del pelo que sobresale de la diadema, pasa por el cinturón y llega a los pliegues del peplo. Y aún hay una indicación escénica curiosa: el tirso debe llevarse en la mano derecha. Perfectamente arreglado, Penteo cruza la ciudad que a modo de eslabón une el palacio con el monte. Las dos áreas, de la imaginación y de la producción, por expresarlo con los términos de Hourmouziadis<sup>16</sup>, van a darse la mano de la mano del propio Penteo que avanza ahora, hecho mu-

---

<sup>16</sup> HOURMOUZIIDIS, N.C. *Production and imagination in Euripides*, Atenas 1965, un libro absolutamente medular; el subtítulo que lleva –la función dramática del espacio escénico– hace ver las líneas básicas del contenido, en el que se

jer, desde el palacio hacia el monte, que es tanto como decir desde su propia casa hacia su propia fosa. La escena es tragicómica, grotesca en su forma y lamentable en el fondo. Penteo disfrazado cruza la ciudad en unos versos que parecen interminables pese a su brevedad. Es la víctima que camina ataviada, despaciosa e ignorante hacia una muerte irreversible. *Thiasos* subrayaba esta escena, como tantas otras enormemente significativas, acompañando la imagen con sonidos sincopados del pandero elemento medular del aspecto auditivo

### 2.3. OBJETOS

Junto con vestuario y decorado, los objetos son algo que el público percibe por la vista, pese a que tanto filólogos como directores de escena suelen relegarlos al pozo del olvido. Es, hasta cierto punto, natural. Como se trata de algo inanimado, la opinión más extendida es que un objeto sólo puede ser sinónimo de accesorio. Y accesorio suele ser sinónimo de superfluo, accidental o carente de importancia. Si hemos de ser sinceros, cuando uno lee o traduce las tragedias, los objetos le pasan totalmente desapercibidos. Es justamente a la hora de pasar a la acción cuando uno comprueba con cierto fastidio que es prácticamente imposible llevar a la escena ninguna tragedia sin tener que hacer uso de alguno de ellos. Sistemáticamente los objetos no han sido estudiados, que nosotros sepamos hasta muy recientemente<sup>17</sup>.

---

traza una distinción fundamental entre el área de la producción y el área de la imaginación.

<sup>17</sup> Nos hemos tomado la molestia de abordar un análisis en profundidad de ellos, que forma parte de un estudio más amplio sobre aspectos escénicos del drama griego no editado aún, pues hay facetas de la investigación que están en curso. Lo relativo a los objetos, en cambio, está acabado. Sin incluir los objetos que atañen al decorado de la σκηνή, ni los que atañen al vestuario, ni los que se mencionan en lo transescénico, los objetos que aparecen en la escena son cuarenta y cinco. De ellos, ocho pertenecen al campo semántico de las armas, seis al área del palacio, cinco tienen que ver con rituales funerarios, otros cinco son objetos personales o prendas, dos son objetos corporales, y diez son objetos que podemos llamar domésticos. Los empleos de esos objetos son diferentes y están más equilibrados. Así las armas tiene un empleo del 11%, los objetos de palacio el 14%, los que tienen que ver con rituales de súplica el 17%, al igual que los de los rituales funerarios; las prendas el 13%, los objetos domésticos el 15%, siendo los del menaje 8%, y los que hemos dado en llamar corporales, 5%, los de menor empleo. A su vez, el empleo que de ellos hacen los trágicos es igualmente curioso. Así Esquilo utiliza veinte objetos en veintiocho ocasiones, Sófocles quince en

Hemos englobado varios de ellos en el apartado de vestuario porque realmente son inherentes al cuerpo de quien los porta. Pero hay uno en especial sobre el cual forzosamente debemos detenernos; nos estamos refiriendo a la cabeza de Penteo<sup>18</sup>.

A partir del verso 1202 y hasta prácticamente el final, ese curioso objeto tiene un protagonismo decidido. Agave con la cabeza de su hijo en la mano irrumpe en escena en pleno delirio en el verso 1168, la muestra primero al coro con quien alterna un entrecortado diálogo lírico, y después le enseña al público (1203 y ss.). La presencia de Cadmo desde el 1216 hasta el 1325 compone una escena no dual, sino triangular. Porque en efecto hay tres generaciones sobre la *orchestra* y eso es lo que tiene que visualizar el auditorio que, sobrecogido, asiste a la parte final del espectáculo; el abuelo Cadmo, la madre, Agave y el hijo en espantosa sinécdoque –la parte por el todo–; su cabeza que es cuanto ha quedado entero de él. Se trata de un auténtico triángulo trágico que tiene la cabeza como vértice. Siempre en un plano superior, ligeramente levantada sobre la mano de Ágave, es un objeto, sí, pero con nombre y apellido; un objeto que no habla, pero del que se habla largo y tendido. Su función dramática es la que en términos aristotélicos<sup>19</sup> llamaríamos función «patética»; el empleo de ese objeto está al servicio del πάθος, que es uno de los componentes de la tragedia. Realmente espeluznante. Llamamos la atención sobre el interés que tiene la escena desde el punto de vista visual. Podría haber bastado con la narración del mensajero, ya de suyo espeluznante, pero Eurípides ha preferido la fórmula más

---

dieciocho ocasiones y Eurípides cuarenta y uno en sesenta y cinco ocasiones. En términos, pues, relativos, esto es atendiendo al número de tragedias conservadas, una conclusión parece evidente: Esquilo es, de los tres, el que mayor uso hace de los objetos en escena, y Sófocles el que menos. Y aun otra curiosidad: en todas las tragedias aparece algún objeto, excepto en la *Antígona* de Sófocles. Pero volviendo a Eurípides; *Hipólito*, *Electra*, *Orestes*, *Ion* y *Bacantes* son las obras en las que se hace un empleo más generosos, en tanto que *Helena* y *Alceste* son los que tienen un menor empleo cuantitativo. Escribiendo estas páginas llega a mis manos el libro de M. MUELLER, *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago 2016. El trabajo es menos detallista y se dedica básicamente a los objetos que forman parte del núcleo argumental de las obras analizadas.

<sup>18</sup> Muy bien tratado lo referente a la cabeza de Penteo en el libro de TAPLIN, ya citado (pág. 99 y 100).

<sup>19</sup> Me refiero a Poética 1452 b. 10, cuando se afirma que son dos las partes del muqos. A continuación añade el paqos, como tercer elemento.

patética; mostrar sin tapujo algún fragmento del cadáver del protagonista en manos de su propia madre. Sucede que la cabeza, además de añadir un patetismo innegable a la escena, es pieza fundamental para posibilitar algo en lo que el autor es maestro consumado; el paso de la locura a la cordura. Agave cree llevar la cabeza de un león; y resulta que esa cabeza es la de su propio hijo que ha cometido la ὕβρις desmedida de oponerse a Dioniso y a su culto primero, y de espiar después, disfrazado de mujer, desde la atalaya del árbol, a las ménades en sus evoluciones. Intentemos suprimir esa cabeza pensando que es un puro accesorio tendente exclusivamente a buscar espectacularidad, y veremos cuánto pierde la tragedia. Rosa García Rodero tuvo la fortuna de contar con una excelente actriz-Cristina Silva- para desempeñar ese papel. Cuando tuvo que sustituirla se vio con toda claridad la dificultad que entrañaba la escena y lo conseguida que la tenía. Toda una alternancia de gritos, silencios, pausas, gemidos e interrogaciones directas del texto subrayados por golpes sincopados del *tympanon*... Imagen y sonido fusionados para subrayar por medio de la vista y el oído el desenlace de la tragedia. En el caso, pues, de la cabeza de Penteo debemos precisar una vez más que no nos encontramos ante un añadido o un accesorio del que caprichosamente el director, pueda prescindir sino ante un auténtico agente dramático de primer orden.

#### 2.4. ACTORES Y MOVIMIENTO ESCÉNICO

El estudio del elemento visual se completa con una atenta observación de las escenas, los movimientos y los gestos de los actores. Estos temas han sido estudiados con detalle por O. Taplin en el libro ya citado, por lo que seremos breves.

Hay varias escenas magistrales en las *Bacantes* desde el punto de vista visual; en cierto modo han sido ya aludidas aquí. Nos referimos a la escena de la comprobación del disfraz de Penteo, examinada desde el punto de vista de la importancia del disfraz. Si se estudia con detenimiento el diálogo, se verá que es un momento clave de la tragedia. A ritmo lento, hay una sucesión de pausas y de gestos sin palabras –ajustar el rizo, apartar el cinturón, ladear los pliegues y empuñar el tirso– que implican un *acercarse, tocar, observar, separarse* uno o dos pasos, y así cuatro veces consecutivas. Dígase si no es éste un texto compuesto pensando en la escena. Pocas veces toda la gama del *movimiento* y el *gesto* –esencia

de lo que se percibe por los ojos– aparece tan completa como en estos versos de las *Bacantes*.

También hemos aludido a la llamada «escena de la cabeza de Penteo». La habíamos visto desde el prisma del significado de ésta, pero no desde la escena. Agave tiene que pasar de la locura a la cordura... para encontrarse con la dura realidad; ha descuartizado, sin saberlo, a su propio hijo. ¡Qué difícil es visualizar ese paso! Eurípides podría haber reunido el relato que pone en marcha la imaginación de los espectadores. Despaciosamente, en poco más de veinte versos (1264-1284), el dramaturgo opera esa transformación que se marca con muchas pausas y con unos gestos que se mencionan expresamente en el texto. Primero Agave *levanta* su propia cabeza y *mira* al cielo (1264). *Agacha* después la cabeza y dice creer volver en sí. Cadmo le invita a repasar su vida. A continuación, y muy lentamente también le invita a *mirar* la cabeza. Cadmo ahora le pregunta: –¿De quién es? (1278)–. Ella responde: –De un león– Cadmo insiste de nuevo: –¿Crees que se parece a un león?–. Entonces Agave contesta ya inequívocamente: –«Llevo la cabeza de Penteo»–. A partir de ahí se suceden preguntas que acaban llevando a la madre al cabal conocimiento de su acción. Después, de rodillas, ella se lamenta, en una escena típica, sobre el cadáver, al tiempo que intenta en vano recomponer el cuerpo descuartizado del hijo.

Unas palabras hay que decir finalmente sobre algunos gestos en una escena que, aunque básicamente auditiva, tiene todo un repertorio de gestos; nos referimos al momento en que Dioniso, posiblemente desde el interior del palacio o desde el *theologeion*, dialoga con el coro de las bacantes. Ellas están *echadas*, en reposo, como sumidas en letargo. De ahí tienen que pasar a arrodillarse, y luego llegar hasta la *danza* y la *carrera*. Toda una baraja del movimiento a partir de un gesto de reposo y de sosiego. Las *bacantes* presentan –no podía ser de otro modo– una semántica del movimiento y el dinamismo muy marcada. Pero lo curioso es que el espectador *ve* a las *bacantes* echadas, las *ve* arrodilladas y las *ve* danzar al tiempo que golpean el tamboril. Eso no sucede prácticamente en ninguna tragedia, lo que evidencia una vez más la forma deliberadamente significativa que ha dado Eurípides al componente visual de esta tragedia. La producción de Rosa García Rodero nos mostró un coro lleno de energía expresándose por medio de cantos, palabras poéticas, silencios cómplices, gestos



enérgicos y danzas rituales perfectamente coordinadas. A ese coro se añadía un perfecto reparto de actores-Santiago Ruiz, Fernando Cayo, José María Ureta, José Carreño que eran creíbles, que transmitían con energía y fuerza las emociones dionisiacas.

Todos los elementos citados en este apartado, así como alguno de los que se mencionan en el siguiente, pueden verse hoy en el MUSEUM SCAENICUM GRAECOLATINUM de Sagunto, en la sala I; han sido cedidos por Rosa García Roderó y el grupo *Thiasos*.

### 3. Elementos auditivos

En cuestión de relevancia, el componente auditivo de las *Bacantes* no le va a la saga al visual. En este apartado examinaremos lo que, percibiéndose por el oído, va más allá de lo que es el puro y simple texto recitado por los actores. Por razones obvias de extensión prescindimos de lo relativo a la métrica, cuyo examen, en relación más con el tiempo-ritmo de la obra que con el elemento auditivo, sería de gran interés. Y por razones de falta de información fidedigna prescindimos de lo relativo a la música que incidiría de forma poderosa sobre el componente auditivo no de ésta, sino de todas las tragedias. Dejo constancia del gran impacto causado por la presencia en las representaciones de *Thiasos* de tres músicos en directo a un lado del escenario sin instrumentos cordófonos. Simplemente instrumentos de percusión-en alguna ocasión acompañados de un *aulós*- que están subrayando emociones, creando un suspense, cambiando el ritmo. Centraremos, pues, esta última parte del trabajo en lo relativo a los ruidos, de un lado, y a los gritos y silencios, de otro.

#### 3.1. RUIDOS

El ritual dionisiaco saca al hombre de sus cabales y lo transporta a otro mundo, por decirlo de modo un tanto simple. Las *Bacantes* recoge las dos acepciones básicas del ruido como elemento dramático<sup>20</sup>. Así, la obra –pasado el prólogo– se abre con un ruido machacón, obsesivo; es el frenético golpear del tamboril por parte del coro. Aún las «coreutas» no están en escena, pero ya se las oye. El ruido anuncia algo que se va a producir, a saber, su llegada a

<sup>20</sup> STANFORD, W.B. op. Cit. (pág. 55) distingue entre el ruido como causa de una emoción y el ruido como resultado de un hecho.

la ὀρχήστρα. El tamboril, aludido en varias ocasiones, según puede verse en el apéndice adjunto, es tan importante como cualquier otro de los componentes del atuendo. Como es lógico, dado su carácter de instrumento musical, hemos preferido analizar sus efectos dramáticos en este apartado. Llamamos la atención sobre él porque se trata de una circunstancia singular en todo el drama griego. Hay en otras obras entrechocar de armas y en *Eumenides* incluso sopla la trompeta tirrena, pero el instrumento de percusión tocado a la vez por un coro de al menos doce integrantes en un recinto como el de cualquier teatro griego debía de causar un impacto espeluznante y desde luego nunca visto. Cada vez que redobla el tamboril es como si hablara el propio Dioniso; es su llamada a la enajenación, al éxtasis o mejor al delirio «maniaco» y «entusiasta». A su vez, ese redoble es la tarjeta de presentación de las bacantes. Ese ruido sistemático, seco y hondo, se ve acompañado por otro que también es aludido a lo largo de la obra; el del golpear el suelo con el tirso. Hay pues toda una acústica de la percusión que es la que facilita la enajenación mental y el aturdimiento que solicita el dios. La entrada en escena de ese coro de bacantes en la versión de *Thiasos* era realmente sobrecogedora.

Cuando el público no se ha repuesto aún del impacto que ha producido en él ese acompasado sonar de los tambores, un nuevo estrépito va a llegar a sus oídos. Se trata del resquebrajamiento o hundimiento del palacio. La emoción que los griegos designaban como ταραχή, esto es, confusión generalizada, mezcla de desconcierto y perplejidad, se percibe más por el oído que por la vista. No se ve que el palacio se hunde; sí se *oye* que el palacio se hunde aunque la fachada siga en pie. Un efecto dramático tan espectacular como fácilmente llevable a la práctica. Acompañado del polvo y el humo –dos indicios visuales– no necesita de apoyos en las palabras de ningún relator. Dioniso, que es quien desempeña aquí esa misión, no hace sino añadir detalles a algo que de por sí se ha percibido ya con claridad por parte del público; el palacio se viene abajo. Ese ruido, relacionado con el casi inmediatamente anterior de los tamboriles, no da tregua al espectador y le da a la obra un paqos diferente y singular. Los rituales dionisiacos sumen en un estado de posesión integral; absorben y captan todos los sentidos, tanto los del público como los de los actores sobre la escena. No se trata de puros y simples «efectos especiales», sino de signos dra-

máticos, de formas de lenguaje al servicio del significado profundo de la obra.

### 3.2. GRITOS Y SILENCIOS

Tal vez menos importancia tienen los gritos y silencios que los ruidos que acabamos de estudiar. Se centran fundamentalmente en el diálogo lírico que Dioniso sostiene con el coro de bacantes entre los versos 578 y 603; también en la réplica del coro se abre un diálogo donde el susurro es la tónica general. La gama de las interjecciones se amplía hasta el expresivo *α,α* que, acompañado de toda una serie de *exclamaciones e interrogaciones*, hace que el lenguaje proyecte un clima de misterio no exento de fuerza dramática y de una cierta solemnidad. Insistimos en que sólo la audición del pasaje –aunque sea en su traducción española– puede contribuir a causar esa impresión en el auditorio; el impacto emocional es innegable.

Sin embargo, donde mejor se refleja la relación grito-silencio y su importancia es en la impresionante *ρήσις* del mensajero que llega a la ciudad, fuera de sí, para narrar lo que acaba de sucederle al arriesgado Penteo. Si el relato del mensajero suele ser fundamental en toda tragedia, pues en muchas ocasiones cambia de forma decisiva el curso de la acción, en *Bacantes*, con independencia del hecho fundamental que se narra –la espantosa muerte de Penteo–, hay que destacar la forma en que se produce esa narración. En una pieza narrada por efectismos visuales y auditivos, según hemos ido haciendo ver, el desenlace en boca del mensajero viene a ser, desde el punto de vista dramático, la síntesis de todo lo anterior. Merece la pena que nos detengamos un momento.

El relato se abre con una *constatación del silencio*: Íbamos «guardando *silencio de pies y lengua*, para *ver sin ser vistos*» (1049); creemos que sobra todo comentario y que el verso rubrica la afirmación anterior.

Inmediatamente después se refuerza la relajación que para la vista, el olfato y el oído supone el paraje en que están instaladas las bacantes, lo más parecido al *locus amoenus*<sup>21</sup>, tópico de la literatura griega.

---

<sup>21</sup> Sobre el tópico del *locus amoenus* cf. el completo y sencillo trabajo de D. PUERTA GARRIDO en Actas del 1er Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica, C: Real (págs. 9-15).

Se describe a continuación la estratagema de Penteo para arquear el tronco de abeto y tener en él su atalaya. Gran paradoja; un esfuerzo en *silencio* para *ver sin ser visto*; el resultado obtenido, justo el contrario, la respuesta a su esfuerzo es la *ceguera* por parte suya y el ser avistado ya por Dioniso, acompañado por un *grito* de éste. Al silencio, pues, le ha respondido el grito; al afán por ver, la frustración de no ver y de ser visto. Pero el relato no para ahí ni mucho menos. El grito queda prendido en el cielo. Y a ese grito agudo sucede el *silencio* que presagia que la *quietud* va a durar poco. Mientras el silencio de Penteo era un silencio activo, furtivo, el silencio del entorno, aparentemente pasivo, es el típico silencio por contraste que prepara un desenlace activo y nefasto. Calla el aire, calla el valle y callan las bestias alcmánicas<sup>22</sup> en este par de versos excepcionales, 1084-1086. A continuación, *nuevo grito*; ruptura ya del silencio y de la quietud. Las bacantes se precipitan a la carrera y se da toda una semántica del movimiento y del dinamismo hasta que Penteo cae de su atalaya, igual que su palacio, hasta dar en tierra en un verso que el azar ha querido hacer inolvidable: 1.111. ὑποῦ δὲ θάσσων ὑπόθεν χαμαιριφής. De nada valen las súplicas. La voz ahogada de Penteo y sus caricias a la mejilla son contestadas por Agave con «desvarío de pupilas», y espuma por la boca. Se inicia acto seguido el desmembramiento, que va acompañado de los *gemidos* de Penteo y de *griterío total* por parte de las ménades.

Evidentemente se podrá decir que se trata del relato de un mensajero y que este testimonio carece de valor dramático, pero creemos que, enmarcado en su contexto, tiene pleno sentido. Debo confesar que cada vez que ví y oí a Fernando Cayo interpretar este pasaje me resultaba imposible contener las lágrimas. Efectivamente era capaz de «pintar con la palabra» y llegar con su dibujo verbal y visual al público. Un público cuya vista y cuyos oídos están siendo constantemente bombardeados desde el comienzo de la obra espera, hasta cierto punto, un relato con estas características. Hemos omitido la ῥῆσις anterior que descubre los rituales de las ménades en el monte, por ser menos expresiva o mejor, menos completa que la que acabamos de estudiar, pero ella también exige de los espectadores un esfuerzo tenso de imaginación.

---

<sup>22</sup> Cf. el famoso fragmento llamado «nocturno» de ALCMAN, que refleja la naturaleza dormida.

#### 4. Conclusión

Sentimos no poder extendernos en lo relativo al tiempo-ritmo de *Bacantes*, que hubiera contribuido a completar este estudio escénico de la pieza eurípidea.

Desde el punto de vista auditivo y visual, Eurípides ha extraído el máximo partido de todos y cada uno de los elementos para la puesta en escena de *Bacantes*; ha desplegado los máximos recursos. Ha extraído partido de todos los elementos visuales y auditivos; imagen y sonido están presentes casi sin interrupción de comienzo a fin de la obra. Al lado de Eurípides, Rosa García Rodero ha resultado ser a la vez traductora del texto –Ediciones Clásicas– es decir traductora textual o filológica pero a la vez-y ahí está el mérito- traductora escénica. Ha captado algo más que las construcciones sintácticas, y con su grupo *Thiasos* fue capaz de conmovier y deleitar a montones de espectadores de todas las edades. Y ello sabiendo buscar imágenes y sonidos que son sustanciales al texto y sabiendo trasladarlos al escenario con los códigos expresivos y estéticos griegos. Ese es el trabajo del verdadero director de escena de una tragedia griega; estudiar el texto primero para después llevarlo al escenario sin distorsiones ni aditivos que puedan romper cualquiera de esos códigos a los que hemos aludido. Hermosa experiencia la de estudiar un texto antes de verlo –de ver su representación–, y comprobar, tras la visión del espectáculo, que las conclusiones que uno obtuvo en su día desde la mesa de trabajo se ven refrendadas después casi con precisión matemática. Pensamos que estudios de este tipo son necesarios para mantener viva la llama y el espíritu del teatro griego al que tanto ha aportado Antonio Melero a lo largo de tantos años de dedicación, trabajo y sabiduría.

NAVARRO GONZÁLEZ, José Luis, «Imagen y sonido en *Bacantes* de Eurípides», *SPhV* 18 (2016), pp. 253-274.

---

#### RESUMEN

La tragedia parte de un texto que se convierte en espectáculo y llega al público en el que debe provocar una reacción. Las claves

del espectáculo vienen dadas en el propio texto. Un estudio escénico de Bacantes ayudará a entender cómo debería ser el espectáculo en estrecha conexión con el texto escrito por Eurípides. Se examinan con detenimiento sobre todo los elementos auditivos y los visuales. Se confrontan los resultados con la mítica representación del grupo Thiasos de la década de los 90 y se constata que tanto el autor de este artículo como la directora del grupo, Rosa García Rodero, han llegado en tiempos diferentes y por caminos diferentes prácticamente a las mismas conclusiones, siendo pues la representación en cuestión un ejemplo de unidad sin divorcio entre texto y espectáculo.

**PALABRAS CLAVE:** representación, imágenes, gritos, silencios, música, indicaciones escénicas, vestuario, símbolos, emociones, objetos, atrezzo, detalles en el texto.

#### ABSTRACT

---

A tragic text becomes a performance to be presented to an audience who is supposed to react. The keys of that performance are included into the text itself. A scenic approach to Euripides' Bacchae will be extremely useful in order to understand how the performance should be achieved closely linked to the text. Auditive and visual elements are accurately examined. The results will be put face to face to the so called mythical performance achieved by the theatrical Group Thiasos in the 90's.

Both, the author of this paper and the stage director Rosa García Rodero have been confluent to the same conclusions even if they have done their approach to the play through different ways. Thiasos' presentation of Bacchae was a real example of union and harmony between text and performance.

**KEYWORDS:** performance, images, voices, silence, music, stage directions, costumes, symbols, props, devices, emotions, details in the text.