

ǎ: mucho más que un monosílabo. Una propuesta de análisis y traducción de E.Ba.810

KAREL ISAAK

Universidad Nacional de Córdoba
karel_09@hotmail.com

Fecha de recepción: 25/07/2025

Fecha de aceptación: 14/11/2025

| Resumen

Las *Bacantes* de Eurípides proponen, como es sabido, diversas aristas interpretativas debido a la multiplicidad de sus temas. En el marco de la segunda confrontación entre Penteo y Dioniso, abordaremos la interjección ǎ (v. 810) que pronuncia el dios al no poder disuadir el accionar ofensivo de Penteo. Para demostrar que se trata de la transliteración de una palabra con un fuerte impacto performativo, revisaremos, primero, los usos y valencias de esta interjección en la tragedia del siglo V a.C.; precisaremos, luego, su matiz semántico en el pasaje considerado; por último, identificaremos su impacto en la trama y en el plano escénico de la pieza con vistas a justificar nuestra traducción.

Palabras clave: Eurípides; *Bacantes*; interjección ǎ; trama-escena; traducción.

| Introducción

Compuesta entre el 408 y el 406 a.C. en la Macedonia de Arquelaos y puesta en escena en forma póstuma por su hijo (o sobrino)¹ en Atenas, las *Bacantes* de Eurípides despliegan una multiplicidad de aristas interpretativas que hacen de esta tragedia “qualcosa di più di un'opera teatrale” (Guidorizzi, 2020: xxvi). En dicha tragedia es posible identificar, pues, una serie de temas como la contraposición entre el mundo civilizado que representan las leyes de la polis y el espacio primitivo del monte, la frágil y mutable identidad de los personajes del drama (Guidorizzi, 1999), la religión tradicional y la difusión de cultos orgiásticos a caballo entre los siglos V y IV²; podrían agregarse también las diferencias entre la locura patológica de Penteo y la locura extática colectiva de las ménades (Dodds, 1959; Lewis, 1972;

¹ Cfr. *Schol. Ar. Ran.* 67. Sobre la obtención del primer premio en el 403 a.C. por parte de esta tragedia en tanto última obra de una trilogía conformada por el *Alcmeón en Corinto* e *Ifigenia en Aúlida*, cfr. Suda s.v. Εὐριπίδης.

² Sobre el problema de la “religión orgiástica” en ese período, cfr. Dodds (1960: XL).

Bourguignon, 1973; Rouget, 1986; Guidorizzi, 2010). En efecto, son múltiples los elementos que pueden rastrearse en el entramado polimétrico de la pieza, no solo en relación con la sociedad ateniense de fines del siglo V, sino también, desde una perspectiva más general, con los confines profundos de la psicología humana. De los 1392 versos que conforman la tragedia, nos centraremos en la segunda confrontación entre Penteo y Dioniso (vv. 642-861) en tanto instancia crucial en el desarrollo de la acción dramática.³ En particular, abordaremos la interjección *ǎ extra metrum* del v. 810 entendida como marca de la peripecia aristotélica o *turning point* del drama, según ha sido reconocido por la crítica (e.g. Cruickshank, 1893: 42; Dodds, 1960: 172; Grégoire, 1968: 274; Seaford, 1996: 213; Guidorizzi, 2020: 227). Más aún, en su comentario a las *Bacantes*, Guidorizzi (2020: 227) la define como “la esclamazione più geniale di tutta la storia del teatro antico.” En esta misma línea se inscriben Allan y Swift (2024: 219), quienes califican a esta interjección como “perhaps the most famous monosyllable in tragedy.” Examinémosla, a continuación, en su contexto.

Tras haber oído la extensa *rhêsis* del mensajero que regresa del Citerón (vv. 677-774), Penteo se dispone a organizar una expedición militar a dicho monte para poner fin a las acciones rituales de las ménades (vv. 778-786). En el marco de una ironía trágica, el extranjero-Dioniso intenta disuadirlo de su accionar ofensivo y, para ello, lo insta, más bien, a aceptar el culto del nuevo dios y a honrarlo mediante sacrificios (vv. 787-794). Ante la negativa del rey tebano, Dioniso hace un último intento: le propone conducir él mismo a las ménades a la ciudad, sin recurrir a las armas (v. 804). Sin embargo, nada parece torcer la inquebrantable voluntad de Penteo de recurrir a la fuerza. Convencido de que el extranjero le está tendiendo una trampa (v. 805), ordena que le traigan las armas. Allí irrumpe entonces la voz divina, que afirma y condensa toda su autoridad en un monosílabo:

Πε. ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὄπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων.
 Δι. ǎ.
 βούλῃ σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;
 Πε. μάλιστα, μυρίον γε δοὺς χρυσοῦ σταθμόν.
 Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;
 Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμι' ἄν ἐξωνωμένας.
 Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἡδέως ǎ σοι πικρά;
 Πε. σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.
 Δι. ἀλλ' ἐξιχνεύσουσίν σε, κἂν ἔλθῃς λάθρα.
 Πε. ἀλλ' ἐμφανῶς: καλῶς γὰρ ἐξείπας τάδε.
 Δι. ἄγωμεν οὖν σε κάπιχειρήσεις ὁδῶ;
 Πε. ἄγ' ὡς τάχιστα, τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ.⁴ (E.Ba.809-820)

Pe. ¿Traíganme para acá las armas, y vos dejá de hablar!
 Di. ¡Aaaaaaaaahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!⁵
 ¿Querés verlas sentadas juntas en el monte?
 Pe. Claro que sí, aunque tuviera que pagar una cantidad enorme de oro.
 Di. ¿Y por qué caíste en tan fuerte deseo de ello?
 Pe. Podría verlas tristemente borrachas.

³ Se trata del segundo de los tres episodios de confrontación entre Dioniso disfrazado de extranjero y Penteo (vv. 434-518; 642-861; 912-976). Según Dodds (1960: 130), estos forman una suerte de tríptico que constituye el núcleo dramático de la tragedia.

⁴ Para el texto griego, seguimos la edición de Dodds (1960).

⁵ Sobre la justificación de nuestra traducción, cfr. *infra*, pp. 15; 18-19 del presente trabajo.

- Di. De todos modos, ¿verías con gusto lo que para vos es amargo?
 Pe. Ni lo dudes, sentado muy en silencio bajo los abetos.
 Di. Pero van a seguirte el rastro, por más que vayas a escondidas.
 Pe. ¡A descubierto, entonces! Tenés razón.
 Di. ¿Estás dispuesto entonces a que te guíemos y a emprender el camino?
 Pe. ¡Llévame cuanto antes, el tiempo apremia!⁶

A la luz de la relevancia que la crítica le ha atribuido a la interjección del v. 810, nos proponemos explorar la función de ǎ tanto en el plano de la trama trágica como en la dimensión escénica de la obra, entendiendo que se trata de la transliteración de una palabra con un fuerte impacto performativo. Para ello, nuestro análisis se desarrollará a través de las siguientes etapas de trabajo: primero, trazaremos un recorrido somero sobre los usos y valencias de esta interjección en el drama ático del siglo V, con vistas a precisar, luego, su matiz semántico en el pasaje en cuestión; a partir de allí, examinaremos, por último, su impacto en la trama y, en relación con esto, su alcance en el plano escénico de la tragedia.

| Usos y valores de ǎ: una mirada sobre el drama ático del siglo V y su significado en E. Ba. 810

Más allá de las exclamaciones homéricas ǎ δειλέ, ǎ δειλώ o ǎ δειλοί (Cfr. *Il.* 11.441; 11.452; 17.443, etc.) que, como es sabido, expresan pena o conmisericordia, restringiremos nuestro recorrido a los valores de ǎ en el drama ático del siglo V (LS) s.v. ǎ; Sandin, 2005: 118, *ad A. Suppl.* 162). No pretendemos de ningún modo realizar un análisis exhaustivo de toda su casuística y distribución, sino que nos abocaremos, más bien, a ofrecer un panorama general de sus usos y significados.⁷ A partir de dicho panorama, abordaremos, luego, los valores y funciones de la interjección en el verso 810 de las *Bacantes*. Cabe destacar, ante todo, que a partir de la bibliografía crítica y de los comentarios a otras tragedias del período, es posible identificar una *communis opinio* sobre la amplitud del campo semántico de la interjección objeto de nuestro análisis. Según Schinck (1873: 192), “est ǎ interiectio varios animi affectus exprimens unde a grammaticis ἐπίρρημα ἐκπληκτικόν, θαυμαστικόν, κελευστικόν, σχετλιαστικόν vocatur” [ǎ es una interjección que expresa diversos estados de ánimo, por eso es llamada por los gramáticos ‘interjección de sorpresa, asombro, orden o indignación’]. En esta misma línea se inscriben Kühner y Blass (1892: 252) y, algunos años después, Schwentner (1924: 6-7). Este último califica a la interjección como un “Ausruf der Verwunderung, des Schmerzes, Unwillens und Mitleids.” Por su parte, en su comentario a las *Coéforas* de Esquilo, Garvie (*ad* 1048) resalta que la doble ǎ marca el inicio de la locura de Orestes al ver a las Erinias, y destaca el matiz semántico de sorpresa⁸ y terror que adquiere en tal contexto: “Ὁρ. ǎ, ǎ. δμοαὶ γυναῖκες αἶδε Γοργόνων δίκην / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι / πυκνοῖς δράκουσιν: οὐκέτ’ ἂν μείναιμ’ ἐγώ” (Garvie, 1986, vv. 1048-1050) [Or. ¡Ah, ah! Monstruosas mujeres éstas, semejantes a Gorgonas / de oscuros vestidos y enmarañadas / en múltiples serpientes; ya no puedo quedarme⁹].

⁶ Todas las traducciones de las *Bacantes* son nuestras. Para la traducción de las demás tragedias citadas se indicarán, en cada caso, sus respectivos autores.

⁷ Para un tratamiento más detallado de esta interjección desde una perspectiva diacrónica y con los métodos de la Lingüística comparada, remitimos a Labiano (2017: 41 y ss.).

⁸ Cfr. Garvie (1986): “The sound probably represents an intake of breath, a gasp of astonishment.”

⁹ Tomamos la traducción de De Santis (2014).

Entendemos que un uso análogo en tanto expresión de sorpresa asociada al temor reverencial por la situación se registra en dos momentos de *Las Bacantes*, los cuales se inscriben en el amebeo lírico entre Dioniso y el Coro. Ante los prodigios desatados por el dios, un terremoto (“Ἐννοσι πόντια, v. 585) y un rayo que libera una luz enceguedora (ἄπτε κεραύνιον αἶθοπα λαμπάδα, v. 594), el Coro responde con una mezcla de asombro y reverencia por medio de la geminación de ǎ:

Δι.	σεῖε πέδον χθονὸς Ἐννοσι πόντια.
Χο.	ǎ ǎ, τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάσσεται πεσήμασιν. (E.Ba.585-588)
Dioniso.	¡Sacudí el suelo de la tierra, Terremoto divino!
Coro.	¡Ah, ah! Pronto las vigas del palacio de Penteo caerán en ruina.
Δι.	ἄπτε κεραύνιον αἶθοπα λαμπάδα: σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέως.
Χο.	ǎ ǎ (E.Ba.594-596)
Dioniso.	Encendé la luz destellante del rayo Incendí, incendiá el palacio de Penteo.
Coro.	¡Ah, ah!

Ahora bien, otro valor muy usual de ǎ en el drama ático es de orden prohibitivo. En este caso, el emisor intenta frenar el accionar del receptor. Por esta razón, muchos traductores resuelven la interjección como “detente” o “basta” (e.g. Cruickshank, 1893: 41; Melero, 1990: 278; Kovacs, 2003: 89). Este uso prohibitivo suele estar acompañado de un enunciado en imperativo negativo con μή, como se constata en S.OT.1147¹⁰ (“Θε. οὐκ εἰς ὄλεθρον; οὐ σιωπῆσας ἔσει; / Οἱ. ǎ, μὴ κόλαζε, πρέσβυ, τόνδ’, ἐπεὶ τὰ σὰ / δεῖται κολαστοῦ μᾶλλον ἢ τὰ τοῦδ’ ἔπη”, vv. 1146-1148 [Servidor. ¡Así te pierdas! ¿No callarás? Edipo. ¡Ah! No le reprendas, anciano, ya que son tus palabras, más que las de éste, las que requieren un reprensor¹¹]) y también en S.Ph.1300 (“Φι. ἀλλ’ οὐ τι χαίρων, ἦν τόδ’ ὀρθωθῆ βέλος. / Νε. ǎ, μηδαμῶς, μὴ, πρὸς θεῶν, μεθῆς βέλος”, Avezzù *et al.*, 2003: 1299-1300 [Filoctetes. (*Tendiendo el arco.*) Pero no lo harás impunemente, si esta flecha da en el blanco. Neoptólemo. (*Sujetándole por el brazo.*) ¡Ah, de ninguna manera, por los dioses, no dejes escapar ninguna flecha!¹²]).

Cabría mencionar también otras dos ocurrencias de ǎ identificadas por la crítica, en donde la triple y cuádruple iteración de la interjección le confieren un matiz semántico específico. Se trata, por un lado, de un hápax en E.Cyc.157, único drama satírico completo que se ha conservado, donde la interjección expresaría de manera onomatopéyica el gorgoteo de Sileno al beber vino:¹³

¹⁰ Los dos pasajes que se citan a continuación pretenden servir como muestrario de este matiz semántico, pero claramente no son los únicos. Cfr. Mastronarde *ad E.Med.*1056, o Barret *ad E.Hipp.*503, entre otros.

¹¹ Tomamos la traducción de Alamillo (2006).

¹² Tomamos la traducción de Alamillo (2006).

¹³ Seaford (*ad E.Cyc.*157) sostiene que ǎ, en este caso, “because a rarity, may be a subtle expression of the anarchy of Sil’s joy.”

Ὅδ.	γεῦσαί νυν, ὥς ἂν μὴ λόγῳι ‘παινῆις μόνον.
Σι.	βαβαί· χορεῦσαι παρακαλεῖ μ’ ὁ Βάκχιος. ǎ ǎ ǎ.
Ὅδ.	μῶν τὸν λάρυγγα διεκάναξέ σου καλῶς;
Σι.	ὥστ’ εἰς ἄκρους γε τοὺς ὄνυχας ἀφίκετο. (E.Cyc.155-159, Seaford, 1984)
Odiseo.	Pruébalo entonces para que no lo alabes sólo de palabra.
Sileno.	¡Oh, oh! Baco me incita a bailar. ¡Ah, ah, ah!
Odiseo.	¿Ha hecho buen ruido al pasar por tu garganta?
Sileno.	Sí, de tal suerte que me ha llegado hasta la punta de las uñas. (López Férez, 2010)

Por otro lado, la cuádruple repetición de ǎ podría denotar también una intensa sensación de dolor, como se aprecia claramente en S.Ph.731, en el diálogo entre Neoptólemo y Filoctetes una vez que salen de la cueva donde este último se había refugiado (“Φι. ǎ, ǎ, ǎ, ǎ / Νε. τί ἔστιν; / Φι. οὐδὲν δεινόν: ἀλλ’ ἴθι, ὦ τέκνον”, Avezzù *et al.*, 2003: 731-733 [Filoctetes. ¡Ay, ay, ay, ay! Neoptólemo. ¿Qué ocurre? Filoctetes. Nada malo sino que continúa, hijo de mi alma¹⁴]).

A partir de este breve catálogo representativo sobre las ocurrencias de la interjección en la tragedia ática del siglo V, resulta evidente que el ἐπίρρημα ǎ (cfr. *Schol. ad S.OC.1147*) cubre un amplio espectro semántico a lo largo de las obras trágicas, desde Esquilo hasta Eurípides. Según los contextos, aparece solo, geminado e incluso repetido tres o cuatro veces; se lo encuentra tanto en cantos líricos, como en amebos o en escenas dialogadas, integrado al ritmo del verso o *extra metrum*. Su amplio abanico de significados permite que, en cada caso específico, el sentido de esta interjección adquiera diversos matices: puede denotar sorpresa o asombro, temor y reverencia; indicar una prohibición, un reproche, la expresión onomatopéyica de diversos grados de dolor, según se lo duplique (ǎ, ǎ) o, más aún, se lo multiplique para dar cuenta de un dolor lacerante (ǎ, ǎ, ǎ, ǎ); incluso, como hemos visto, podría funcionar a la manera de una mimesis de las risas o del gorgoteo embriagante de un sátiro (ǎ, ǎ, ǎ). Ahora bien, más allá de estos últimos dos matices que indican un uso muy puntual, podríamos afirmar, a modo de una conclusión provisoria, que ǎ y ǎ, ǎ, en términos de la Lingüística pragmática, expresan una percepción del hablante sobre algo que está ocurriendo y le desagrada. En definitiva, se trata de una interjección que fusiona contenido cognitivo y emotivo (Nordgren, 2015: 165).

En el caso que nos ocupa de las *Bacantes* de Eurípides, la interjección presenta, puntualmente, tres ocurrencias: E.Ba.586, E.Ba.596 y E.Ba.810. Los dos primeros casos, en donde ǎ aparece geminada *extra metrum* y en un contexto lírico, ya fueron mencionados *supra* (p. 12). A nuestro juicio, como señalamos antes, su matiz semántico oscila entre la sorpresa y un temor reverencial por parte del Coro ante los prodigios de Dioniso. Resta, en cambio, precisar el valor de ǎ en el v. 810, donde interrumpe *extra metrum* la cadencia en la *stichomythía* de tipo severo entre Penteo y Dioniso (Di Marco, 2019: 237). Para ello, nos serviremos de las conclusiones del reciente trabajo de Labiano (2017). Desde una perspectiva diacrónica y con el auxilio de la Lingüística comparada, el estudioso ibérico muestra cómo ǎ experimentó un proceso de especialización con la reducción progresiva de su campo semántico en los autores dramáticos del siglo V, proceso que culminaría en Eurípides. De esta manera, según Labiano, se observa una leve restricción de sus posibles significados en la transición de Esquilo a Sófocles, mientras que en Eurípides el matiz preponderante sería ya el prohibitivo. Para este estudioso, paralelamente a tal proceso de especialización, ǎ habría experimentado

¹⁴ Tomamos la traducción de Donado (2017).

una gramaticalización al absorber información del contexto pragmático. En otras palabras, los imperativos con μή inmediatamente sucesivos a la interjección con matiz prohibitivo habrían sido ‘absorbidos’, de modo tal que la interjección habría sido capaz de impartir por sí misma una prohibición, sin el apoyo de otras directivas textuales. Labiano se refiere a este uso como “uso prohibitivo autónomo”, y lo identifica en E.HF.629, E.HF.1052¹⁵ y en nuestro E.Ba.810:

Ηρ. μέθεσθ' ἐμῶν πέπλων:
οὐ γὰρ πτερωτὸς οὐδὲ φευξείω φίλους.
ǎ,
οἷδ' οὐκ ἀφιᾶσ', ἀλλ' ἀνάπτονται πέπλων
τοσῶδε μάλλον: ὥδ' ἔβητ' ἐπὶ ξυροῦ; (E.HF.627-630)

Heracles. Y soltad mis vestidos,
pues ni tengo alas ni tengo intención de escapar de mis seres queridos
¡Ah!
No me sueltan, sino que todavía se agarran más a mis vestidos.
¿Con tal grado de desesperación os visteis en la cuerda floja? (Labiano, 2016)

Πε. ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὅπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων.
Δι. ǎ.
βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν; (E.Ba.809-811)

Como se desprende de los pasajes citados, la ausencia de un enunciado imperativo negativo, inmediatamente sucesivo a la interjección, conduce a Labiano a postular que el valor semántico más apropiado para la misma sería el prohibitivo autónomo. Es por ello que, para su complejo uso en E.Ba.810, el autor defiende la traducción de Kovacs (2003: 89): “Pentheus. Servants, my armor from the palace! And you, shut your mouth! / Dionysus. (*with imperious authority, countermanding Pentheus' orders.*) Stop! Do you want to see them sitting together on the mountains?”¹⁶ En efecto, Labiano la considera como aquella que mejor da cuenta del proceso de gramaticalización de ǎ, a través del cual el monosílabo se habría enriquecido con directivas negativas propias del contexto pragmático, las cuales ya no eran necesarias en ese punto de su evolución.¹⁷

Por nuestra parte, coincidimos con Labiano en asignar un valor prohibitivo a la ǎ de E.Ba.810. Consideramos, sin embargo, que la autonomía que postula el estudioso resulta más aparente que real. Stevens (*ad E.An.1076*) nos aporta un dato importante con respecto al contexto de ǎ prohibitivo al afirmar que “[it] is generally followed by a prohibition or indignant question.” Por un lado, en nuestro pasaje Dioniso interroga a Penteo inmediatamente luego de la exclamación: “¿Querés verlas sentadas juntas en el monte?” (v. 810). A nuestro entender, tal pregunta no solo constituye una directiva textual que acompaña y completa el sentido prohibitivo de ǎ, sino que hunde incisivamente la mirada dionisiaca en lo profundo de la psiquis del rey tebano. Como veremos más adelante, la pregunta de Dioniso apuntaría a liberar las pulsiones más profundas y reprimidas de Penteo, su deseo de ver a su madre en el monte Citerón. Por otro lado, si bien no suscribimos a la tesis según la cual las interjecciones carecen de fuerza directiva y solamente

¹⁵ En virtud de los problemas textuales que presentan estos versos del HF, consignamos el ejemplo que retoma Labiano, pero no nos detenemos en él.

¹⁶ Sin embargo, en su propia traducción española (2010) Labiano lo plasma como “¡Eh!” en vez de “¡Detente!” en tanto equivalente del “Stop” propuesto por Kovacs.

¹⁷ La misma solución proponen Cruickshank (1893: 41) y, posteriormente, Melero (1990: 278).

acompañan un enunciado inmediatamente sucesivo (Biraud, 2010: 84), consideramos con Murray (1904: 91) que la comprensión de ǎ, en este caso, depende fuertemente de la acción escénica. Creemos, pues, que resulta impensable la “autonomía” de ǎ cuando todos los elementos de la *ópsis* aristotélica (gestualidad y movimiento de los actores, escenografía, etc.),¹⁸ aunque no sea posible reconstruirlos con precisión, probablemente acompañaban a la interjección y precisaban su alcance semántico. El hecho de que del drama ático haya sobrevivido sólo el texto nos permite ciertamente sugerir un valor semántico de ǎ, pero, al mismo tiempo, nos recuerda que todas nuestras hipótesis se basan solamente en el esqueleto textual de un todo que, en términos aristotélicos, incluía *mýthos*, *léxis*, *diánoia*, *mélos*, *êthos* y *ópsis* (Di Marco, 2019).

A modo de corolario de lo expuesto en el párrafo anterior, creemos que una solución del tipo “¡Detente!” o “¡Basta!” para nuestra ǎ del v. 810, por más ingeniosa que fuera para indicar un proceso de gramaticalización, no hace justicia, en verdad, a su fuerza expresiva. En este sentido, Allan y Swift sostienen que tal traducción diluye su “uncanny power”, es decir, su poder enigmático. Por su parte, Guidorizzi (2020, *ad E.Ba.* 810) afirma que se trata de la transliteración de una palabra escénica. A la luz de las propuestas de estos autores, nos inclinamos hacia una traducción que dé cuenta, por ahora, de la transliteración de un grito enigmático proferido por un dios: “¡Ah!”.¹⁹ En las páginas que siguen, precisaremos —e incluso modificaremos— nuestra elección en función de la siguiente etapa de análisis.

| ǎ: su impacto en la trama de las *Bacantes* y su alcance escénico

Existe actualmente consenso crítico sobre el hecho de que la exclamación de Dioniso marca un punto de inflexión en la tragedia de Eurípides (cfr. *supra*, p. 10). Surge, no obstante, el interrogante acerca de dónde y de qué manera puede constatar el impacto de ǎ en el desarrollo de la acción dramática.²⁰ Según mostraremos en este apartado, la figura de Penteo parece ofrecer una posible respuesta a nuestra pregunta.

Luego de que el rey de Tebas “hace caer todas las negociaciones” con Dioniso (Dodds 1960: 175), no solo ordena que le traigan sus armas, sino que hace callar a su adversario (σὺ δὲ παῦσαι λέγων, v. 809). Lejos de llamarse a silencio, como si se tratara de una reacción antitética y rebelde, Dioniso condensa toda su autoridad divina en la interjección ǎ, la cual perturba la cadencia severa de la esticomitía con su irrupción *extra metrum*. A partir de este momento-bisagra,²¹ se desencadena una serie de inversiones y transformaciones que, si bien involucran a otras *dramatis personae*, incide principalmente en la figura de Penteo. En un intento de esbozo, podríamos individuar tres momentos clave por los que atraviesa el rey de Tebas: I) cambio psicológico, II) crisis identitaria y travestismo²² y III) aniquilamiento del cuerpo y de su identidad. Examinemos de manera sucinta cada uno de ellos:

18 Cfr. Di Marco (2019: 168) para la división “cualitativa” de las partes de la tragedia.

19 Curiosamente, en su edición de las *Bacantes* de 2010, Labiano traduce “¡Eh!” en lugar de “¡Detente!”, opción que defiende con convicción en su artículo posterior de 2017. No menos llamativo resulta que, en una nota al pie, no denomina este uso de ǎ “prohibitivo autónomo”, sino “prohibitivo suspensivo”. A nuestro entender, esta discrepancia abona nuestro punto o, al menos, sugiere cierto recaudo por parte del autor en plasmar sus conclusiones teóricas en la traducción.

20 Conacher (1967: XXX) se ocupó principalmente de los cambios en el tono de los últimos cantos corales, y notó un *diminuendo* desde la serenidad de los primeros cantos hasta la furia salvaje de los últimos.

21 Guidorizzi (2020: 227) lo define como “una specie di perno attorno al quale ruota il cambiamento psicologico di Penteo.”

22 Para el travestismo ritual de Penteo, ver Gallini (1963).

l) La primera sintomatología del cambio resulta evidente de inmediato. A nuestro juicio, la exclamación de Dioniso junto con el carácter incisivo de su pregunta²³ (βούλη...ιδεῖν, v. 810) marcan el comienzo de una “invasión psíquica” (Dodds, 1960: 172) por parte del dios y los primeros atisbos de una crisis identitaria en Penteo, los cuales se hacen visibles rápidamente.²⁴ En efecto, a la marcada retórica militarista de los versos precedentes le sigue una repentina alusión a la esfera del erotismo:

Πε. [...] κέλευε πάντας ἄσπιδηφόρους
ἵππων τ' ἀπαντᾶν ταχυπόδων ἐπεμβάτας
πέλτας θ' ὅσοι πάλλουσι καὶ τόξων χερὶ
ψάλλουσι νευράς, ὡς ἐπιστρατεύσομεν
βάκχαισιν [...] (E.Ba.781-785)

Penteo. Ordená que acudan *los portadores de escudos*,
los que montan caballos de veloces pezuñas
y cuantos blanden la pelta y *hacen vibrar las cuerdas*
de los arcos con la mano, para *marchar contra* las bacantes.

Πε. ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὄπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων.

Δι. ᾶ.

βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ιδεῖν;

Πε. μάλιστα, μυρίον γε δοὺς χρυσοῦ σταθμόν.

Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν; (E.Ba.809-812)²⁵

Como se desprende de los vv. 781-785, estamos frente al armado de un ejército completo con el reparto de infantería pesada hoplítica (ἄσπιδηφόρους, v. 781), caballería (ἵππων ἐπεμβάτας, v. 782) e infantería ligera de escaramuza (πέλτας...τόξων, v. 783), que culmina en el verso 809 con el ‘στρατηγός’ Penteo que solicita sus armas (ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὄπλα, v. 809) para marchar, según había ordenado antes, hacia el Citerón (ἐπιστρατεύσομεν, v. 784²⁶). Todo este furor militar se diluye en un instante a partir de la exclamación dionisiaca y se transforma, por el contrario, en un impulso erótico (τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν, v. 812). Guidorizzi (2020: 227) sostiene que es en este momento que Penteo expresa aquello que, en términos psicoanalíticos, sería su pulsión reprimida (*Verdrängung*) por observar secretamente a su madre Ágave, es decir, su deseo inconsciente de espiarla mientras esta se encuentra involucrada en actos eróticos con las demás ménades. Cabe pensar con Winnington-Ingram (1948: 54)²⁷ que a partir de este momento aflora la parte más profunda de Penteo, su inseguridad y su más oculto erotismo. El dios a quien se oponía en toda la primera parte del drama es, en realidad, la parte más recóndita de sí mismo. Ese mismo dios de la ilusión y la transformación abre las puertas de su mente y libera sus pulsiones más ocultas puesto que, como nos

²³ Para la relación entre esta pregunta y el campo semántico de ᾶ, cfr. *supra*, p. 14.

²⁴ Para una lectura psicoanalítica desde la teoría lacaniana del *stade du miroir*, remitimos a Gargano (2022). Cabe resaltar que el autor sitúa el cambio psicológico ya en los versos 450-518, en ocasión de la primera confrontación entre Dioniso y Penteo.

²⁵ Para la traducción de este pasaje, cfr. *supra*, pp. 10-11.

²⁶ Para el uso del término en un contexto bélico-diplomático, cfr. Thuc.54.3 (τοὺς ἡμῖν ἐπιστρατεύσαντας).

²⁷ Winnington-Ingram (1948: 102) se refiere a una verdadera posesión por parte de Dioniso. Contrario es el parecer de Allan y Swift (2024), para quienes se trata de la expresión de los deseos profundos de Penteo.

dice Plutarco, gobierna los dominios de la ὑγρα φύσις (Dodds, 1960: XII), no solo el corazón líquido de la uva, sino también las corrientes incontrolables y misteriosas de la mente humana.²⁸

II y III) A partir de este punto, una vez que el ímpetu militar se convierte en deseo y sumisión, comienza el declive del rey tebano, su *via crucis*.²⁹ Obsecuente, accede a vestir el peplo largo hasta los pies, típico de las ménades, en una suerte de rito de pasaje (Guidorizzi, 2020: 228). Si antes de la exclamación de Dioniso Penteo era un emblema de juventud perteneciente a la aristocracia gímnica-militar y estaba armado con una espada de oscuros destellos (κυρῶτερος, v. 505; νεανίας, v. 274; ξίφος κελαινὸν ἀρπάσας, v. 628), se ha convertido ahora en la parodia de un guerrero; si antes pretendía asaltar el Citerón con la frontalidad de las armas, ahora es conducido hacia la montaña como un iniciado en el culto del dios o como la antítesis del ideal guerrero; es decir, como un κατόσκοπος [espía]. Una vez allí, cuando es descubierto por las bacantes se produce una inversión de la lógica cazador-presa. Antes de nuestra interjección, Penteo perseguía, pues, a las ménades con el fin de aprisionarlas (ὁ θῆρ δ' ὄδ'..., v. 436), mientras que ahora son ellas quienes cazan al hijo de Equión como a una fiera salvaje (θῆρ' ὡς ἔλωμεν, vv. 1107-1108) y lo obligan a refugiarse en la cima de un abeto.

Ahora bien, no es suficiente para Dioniso haber alterado el aspecto del rey tebano, ni haberlo ridiculizado con vestimentas femeninas, ni tampoco haberlo hecho presa de la furia salvaje de sus adeptas. El dios pretende la aniquilación total de su identidad mediante la completa destrucción de su cuerpo (Guidorizzi, 1999) en un *sparagmós* ritual (vv. 1122-1131). Más aún, como si la venganza divina no fuese suficiente, se verifica una ulterior profanación de su integridad física con las ménades “jugando a la pelota” (διδασκαίριζε, v. 1136) con sus miembros mutilados, que luego yacen desperdigados por todas partes (κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, v. 1137). A su vez, el espacio que antes se presentaba como un *locus amoenus*, un paisaje de montaña con valles, abetos y rocas (vv. 1051-1053), deviene en un *locus horridus* manchado de muerte y sangre, con el eco lacerante de los gritos del rey tebano. Por supuesto, no nos detendremos en todas las aristas que se desprenden de los episodios retomados recién. Podrían agregarse, por ejemplo, las transformaciones que, casi a contrapunto de Penteo, experimenta Dioniso, divinidad por excelencia de la mutación y la ilusión: I) extranjero con forma humana;³⁰ II) hipóstasis taurina; III) epifanía divina. Nos interesa, en cambio, reafirmar aquí que el v. 810 desencadena una profunda y fatal transformación para el rey de Tebas: sumisión (crisis de identidad), travestismo (alteración de su aspecto físico), muerte infame³¹ (destrucción de su integridad física) y juego con sus miembros mutilados (objetivación lúdica y profanación del cuerpo muerto).

Por último, en cuanto a los alcances performativos de ǎ, cabe suponer que la importancia de esta interjección como *turning point* en la tragedia tiene su correlato en el plano de la representación escénica. Según hemos mostrado en el apartado anterior, todo intento de reconstrucción de lo que efectivamente ocurría en la escena está destinado al fracaso.³² Por lo tanto, nos resta sólo ‘imaginar’ con el auxilio de la crítica una serie de interrogantes y posibles res-

²⁸ Para la relación entre el dionisismo y las *Bacantes* remitimos a Segal (1997).

²⁹ La analogía entre el sufrimiento de Penteo y la pasión de Cristo se remonta al autor bizantino del *Christus Patiens*, posiblemente Gregorio Nacianceno, quien, alrededor del siglo XII, compuso un centón de 2640 trímetros yámbicos en torno al tema de la pasión cristiana a partir de versos de la tradición pagana. Los manuscritos de este centón, no anteriores al siglo XIII, han proporcionado *lectiones* independientes que han mejorado, incluso, algunos versos de la rama principal de *codices* (e.g. vv. 184, 1084).

³⁰ Para la imagen de un Dioniso efébico, cfr. *Hymn hom.* 7.3.15.

³¹ Por contraposición al *topos* de la bella muerte (cfr. *Il.* 22.73).

³² Además de la escasa información que podemos recuperar de los textos, resulta importante notar que incluso los testimonios de la pintura vascular pueden malinterpretarse. De hecho, son pocos los casos donde el pintor reproduce la escena de una tragedia (presencia de máscaras, auleta, etc.) y son mucho más comunes las representaciones de personajes de la tradición mitológica (Di Marco, 2019: 98).

puestas en relación con la esfera performativa de nuestra interjección ǎ. ¿Qué gestos realizaba el actor? ¿Cómo era la modulación y el tono de su voz al pronunciar una interjección que debía marcar una profunda transformación en la acción dramática? ¿Cómo era la disposición espacial entre los actores?

En una suerte de ejercicio conjetural tendiente a responder a estas preguntas, partimos de la premisa de que la escena trágica era rica en movimientos y no se caracterizaba por una solemnidad hierática, como sugieren ciertas transposiciones modernas (Di Marco, 2019: 109). La dramaturgia ática buscaba, incluso, reducir el ilusionismo anti-realista.³³ Cabe añadir, por cierto, el factor limitante del uso de la máscara. Para suplir ese impedimento en relación con la manifestación de emociones, los actores recurrían muy probablemente a un amplio repertorio de gestos. Esto es evidente, por ejemplo, cuando un personaje, para expresar la vergüenza, se cubría la cabeza o bajaba la mirada (Di Marco, 2019: 121). En el caso de E.Ba.810 cabría pensar que la actuación del ἐπίρρημα ǎ estaba acompañada de una gestualidad acorde a su importancia en cuanto punto de inflexión a nivel narrativo. Puesto que el texto en este punto no brinda informaciones didascálicas y estamos frente a una escena dialogada en trímetros yámbicos, cabría suponer con Cerri (2013: 68) que la exclamación de Dioniso estaba acompañada de gestos *parà tòn lógon*, es decir, de la gestualidad habitual del acto comunicativo en cualquier conversación cotidiana. Sin embargo, podría pensarse que en este caso la gestualidad podría haber sido particularmente marcada, en armonía con la pericia vocal del actor. En este sentido, es muy plausible que ǎ no se hubiera escuchado en la escena como un mero monosílabo, sino más bien como un sonido largo y modulado, dado que se trataba de la transliteración en el texto de una palabra escénica (Guidorizzi, 2020: 227). En términos de Stanford (1983: 118),³⁴ su ejecución con toda la habilidad vocal de un actor experimentado debe haber “helado la sangre” de los espectadores.

En cuanto al interrogante sobre las relaciones proxémicas entre los actores, lamentablemente no podemos aportar mucho al respecto, dada la escasa información interna del texto en este punto. Sin embargo, cabría suponer, junto con la crítica (Dodds, 1960: 175), que, cuando la discusión entre Penteo y Dioniso ya no tiene retorno, el rey tebano se da vuelta, le da la espalda al dios y se apresura a salir de escena para marchar contra las ménades. A este intento de distanciamiento, Dioniso responde pronunciando la interjección. A nuestro juicio, el valor prohibitivo de ǎ mencionado *supra* respalda este cuadro proxémico. A su vez, las relaciones espaciales entre los personajes habrían contribuido también a precisar el matiz prohibitivo de ǎ. En definitiva, podría suponerse una relación de estrecha interdependencia entre el espacio escénico y el valor semántico del término en el plano de la trama.

A la luz de estas últimas consideraciones, quisiéramos volver brevemente a nuestra propuesta de traducción del apartado anterior con vistas a refinar la elección para la ǎ pronunciada por Dioniso. Puesto que coincidimos con la presunción de que la interjección no era ejecutada en la escena como un monosílabo, sino como un sonido largo y modulado, optamos por una traducción que dé cuenta de esta idea: “¡Aaaaaahhhhh!”. Entendemos, además, que su posición *extra metrum* concedía cierto margen expresivo al actor³⁵ y que, a su vez, éste debía reaccionar ante un Penteo que se apresuraba en dejar la escena. Si bien tal traducción podría ser, con justa razón, criticada por agramatical, creemos que podría contribuir, al menos, a devolverle al lector moderno la reminiscencia del sonido y de la ópsis

³³ Ver Di Marco (2019: 122) para el caso límite de la acción nocturna.

³⁴ Si tenemos en cuenta que los actores debían interpretar en una misma jornada tres tragedias y un drama satírico, con partes de naturaleza diversa (dialogado, recitativo, cantado), el *know how* vocal del actor que interpretaba a Dioniso debía estar a la altura de la situación. A esto se sumaba la máscara, ya que, en principio, no tenían un efecto “megáfono”. En cambio, sí operaba en auxilio del actor la cuidada acústica del teatro, cuyo ejemplo elocuente hoy en día es el teatro de Epidauró (Di Marco, 2019: 89).

³⁵ Cfr. Seaford *ad* E. Cyc. 157, en donde se presume que Sileno ejecutaba algún tipo de danza.

originales, perdidos para siempre entre los pliegues del tiempo.³⁶ Con nuestra elección, pretendemos simplemente imprimir algo de visualidad a aquello que, de lo contrario, no sería más que una lectura silenciosa e individual de una gran obra teatral, fruto de la genialidad poética de la Atenas del siglo V.

| Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos realizado, en primer lugar, un breve recorrido por los usos y valores de ǎ en la tragedia ática con vistas a delimitar su función en E.Ba.810. Del amplio abanico de significados que atraviesan las tragedias de la época, optamos por el valor prohibitivo como el más adecuado para E.Ba.810 a partir de las conclusiones de Labiano (2010). Sin embargo, no coincidimos con la autonomía postulada por el estudioso ibérico, la cual, a nuestro juicio, es más aparente que real: la pregunta inmediatamente sucesiva de Dioniso y lo que efectivamente ocurría en el plano escénico permitirían precisar, más bien, el valor semántico de la interjección.

Una vez delimitado el valor de ǎ en nuestro pasaje, nos ocupamos luego de su impacto en la trama. Intentamos mostrar cómo, a partir de su irrupción *extra metrum*, se desencadena una serie de transformaciones que impactan principalmente en la figura de Penteo. El rey tebano experimenta un cambio psicológico repentino, seguido de una crisis identitaria con alteración de su aspecto exterior y, finalmente, el aniquilamiento de su cuerpo. Por último, a la luz del debate crítico sobre el tema, observamos que la importancia de ǎ a nivel narrativo tiene una correlación clave en el plano performativo, especialmente en la gestualidad, la vocalización y las relaciones proxémicas entre los actores. En función de las diversas etapas de nuestro análisis, propusimos entonces una traducción para E.Ba.810, la cual, a nuestro entender, 'imprime' en el texto algo de la visualidad que de otro modo le resulta ajena al lector moderno.

A partir de los tres ejes analizados en estas páginas (valor semántico de ǎ, su impacto en la trama y su alcance performativo), cabe pensar que el ἐπίρρημα ǎ es mucho más que un monosílabo. Se trata, por el contrario, de un término-bisagra a nivel narrativo: opera como prohibición divina y destino fatal, como emisión de voz sostenida y modulada, ejecutada por un actor experimentado y acompañada de gestos *parà tôn lógon*. La interjección ǎ es, en definitiva, fruto e indicio acabado de la genialidad de Eurípides en tanto *tragōididáskalos*.

| Bibliografía

- Alamillo, A. (2006). *Sófocles. Tragedias*. Gredos.
- Allan, W. y Swift, L. (2024). *Euripides. Bacchae*. Cambridge University.
- Avezzu G., Pucci, P. y Cerri, G. (2003). *Sofocle. Filottete*. Fondazione Lorenzo Valla.
- Biraud, M. (2010). *Les interjections du théâtre antique. Étude sémantique et pragmatique*. Peeters.
- Bourguignon, E. (1973). *Religion, Altered States of Consciousness and Social Change*. Ohio State University.
- Cerri, G. (2012). Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità. *Atti Accademia Pontiana LXI*, 189-204.
- Cerri, G. (2013). Gestualità nelle *Baccanti* di Euripide. *La Rivista di Engramma*, 109, 68-79.

³⁶ No creemos que el agregado de una indicación didascálica en la traducción surta el mismo efecto ni haga justicia a la fuerza expresiva de la interjección.

- Conacher, D. J. (1967). *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. University of Toronto.
- Cruickshank, A. H. (1893). *Euripides. Bacchae*. Oxford Clarendon.
- De Santis, G. (2014). *Esquilo. Orestía*. Losada.
- Di Benedetto, V. (2004). *Euripide, Le Baccanti*. Biblioteca Universale Rizzoli.
- Di Marco, M (2019). *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*. Carrocci.
- Dodds, E. R. (1959). *I Greci e l'irrazionale*. Biblioteca Universale Rizzoli.
- Dodds, E. R. (1960). *Euripides. Bacchae*. Oxford University.
- Donado, V. J. (2017). *Sófocles. Tragedias completas*. Cátedra.
- Gallini, C. (1963). Il travestimento rituale di Penteo. *SMSR*, 34, 211-228.
- Gargano, V. (2022). Pentheus in the Mirror: A Psychoanalytic Reading of Euripides' *Bacchae*. *Philomathes*, 6(1), 26-41.
- Garvie A. F. (1986). *Aeschylus. Choephoroi*. Oxford Clarendon.
- Grégoire, H. (1968). *Euripide. Les Bacchantes*. Les Belles Lettres.
- Guidorizzi, G. (1999). Il volto di Dioniso e il corpo di Penteo: modelli di identità nelle *Baccanti* di Euripide. *Quaderni di Acme* 36 (Ricordando Raffaele Cantarella), 187-199.
- Guidorizzi, G. (2010). *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*. Raffaello Cortina.
- Guidorizzi, G. (2020). *Euripide. Baccanti*. Fondazione Lorenzo Valla.
- Kovacs, D. (2003). *Euripides 6. Bacchae; Iphigenia at Aulis; Resus*. Harvard University.
- Kühner, R. y Blass, F. (1892 [reimpresión Darmstadt, 2015]). *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Elementar und Formenlehre. Erster Teil, Zweiter Band*. WBG Academic in Herder.
- Labiano, M. (2010). *Eurípides. Tragedias III*. Cátedra.
- Labiano, M. (2016). *Eurípides. Tragedias II*. Cátedra.
- Labiano, M. (2017). Greek Interjectional ǎ = "Stop Doing That!" in Euripides. *Glotta*, 93, 36-47.
- Lewis, I. M. (1972). *Le religioni estatiche*. Ubaldini (ed. Orig. Harmondsworth 1971).
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1869). *A Greek-English Lexicon*. Oxford Clarendon.
- López Férez, J. A. (2010). *Eurípides. Tragedias I*. Cátedra.
- Melero, A. E. (1990). *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Akal.
- Murray, G. (1904). *The Bacchae of Euripides*. George Allen & Unwin Ltd.
- Nordgren, L. (2015). *Greek Interjections*. De Gruyter.
- Rouget, G. (1986). *Musica e trance*. Einaudi (ed. Orig. Paris 1980).
- Sandin, P. (2005). *Aeschylus. Supplices*. Symmachus.
- Schink, A. (1873). De interiectionum epiphonematumque ui atque usu apud Aristophanem. *Dissertationes Philologicae Hallenses I, Halle*, 189-226.
- Schwentner, E. (1924). *Die primären Interjektionen in den indogermanischen Sprachen*. C. Winter.

- Seaford, R. (1984). *Cyclops of Euripides*. Oxford University.
- Seaford, R. (1996). *Euripides. Bacchae*. Aris & Phillips.
- Segal, C. (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton University.
- Stanford, W. B. (1983). *Greek Tragedy and the Emotions*. Routledge & Kegan Paul.
- Winnington-Ingram, R. P. (1948). *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*. Cambridge University.