

“BEBE SU VINO, BAILA SU DANZA”: *BAKKHAI*, DE ANNE CARSON, COMO APROPIACIÓN DE *LAS BACANTES* DE EURÍPIDES

Cabral, Alan

“BEBE SU VINO, BAILA SU DANZA”: *BAKKHAI*, DE ANNE CARSON, COMO APROPIACIÓN DE *LAS BACANTES* DE EURÍPIDES

Cabral, Alan

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

alancabral95@gmail.com

Material original e inédito autorizado para su primera publicación en la Revista Académica Hologramática.

Fecha de recepción: 13-03-2024

Fecha de aceptación: 02-04-2024

RESUMEN

El presente artículo gira en torno a la cuestión de la apropiación que la poeta y ensayista canadiense Anne Carson realiza sobre la obra *Las bacantes* del poeta trágico griego Eurípides. En la obra *Bakkhai*, lejos de tratarse de una simple traducción de un idioma a otro, Carson pone en juego una serie de recursos y procedimientos que dan cuenta de un tratamiento particular y original de su papel y tarea como traductora. Con el fin de dar respuesta a esta cuestión, se propone, en primer lugar, identificar cuáles son los recursos de la poesía contemporánea que la autora utiliza para reelaborar el texto clásico, señalándose entre ellos el uso del verso libre, la inclusión de anacronismos, la interrupción de la acción dramática por la aparición de comentarios de una voz que puede identificarse como la “traductora”, entre otros. En segundo lugar, y a partir de la puesta en funcionamiento de tales

15

procedimientos, se busca marcar cómo en la nueva versión se constituye una resignificación que pone en juego una nueva concepción de lenguaje y de sujeto.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea – Anne Carson – lenguaje – Eurípides – traducción – glosa – dionisiaco/apolíneo

ABSTRACT:

This article revolves around the question of the appropriation that the Canadian poet and essayist Anne Carson makes of the play *The Bacchae* by the Greek tragic poet Euripides. In the play *Bakkhai*, far from being a simple translation from one language to another, Carson brings into play a series of resources and procedures that show a particular and original treatment of her role and task as a translator. In order to answer this question, we propose, first, to identify the resources of contemporary poetry that the author uses to rework the classic text, pointing out among such resources, the use of free verse, the inclusion of anachronisms, the interruption of the dramatic action by the appearance of comments from a voice that can be identified as that of the "translator", among others. Secondly, and based on the implementation of such procedures, we seek to show how the new version constitutes a re-signification that brings into play a new conception of language and subject.

KEY WORDS: contemporary poetry - Anne Carson - language - Euripides - translation - gloss - dionysian/apollonian - dionysiac/apollonian

INTRODUCCIÓN

Las Bacantes es la última obra compuesta por Eurípides y fue representada póstumamente. Según la crítica, en ese drama, donde se narra la llegada de Dionisio a Tebas, hay un gesto metateatral: es una pieza que representa el origen del culto a Dionisio, en el cual están insertos los certámenes donde se ponían en escena las piezas trágicas. Es, además, la única pieza conservada acerca de esta cuestión.

En el año 2015, la poeta canadiense Anne Carson tradujo el texto de Eurípides del griego al inglés. La autora es profesora de griego antiguo y ha elaborado gran cantidad de traducciones, entre ellas, una de *Orestíada* de Esquilo y de *Antígona* de Sófocles. Sin embargo, lejos de ser una lisa y llana traducción, el texto de Carson constituye una original apropiación de la fuente de Eurípides. En su versión, Carson apuesta a un original tratamiento de la traducción: utiliza un verso moderno (sin métrica fija, ni rima), crea nuevas disposiciones en la página, utiliza anacronismo, condensa algunos pasajes y expande otros.

Frente a este texto, el propósito de este trabajo es identificar y caracterizar las variaciones que Carson implementa sobre el texto original de Eurípides. Con el objetivo de demostrar que la apropiación llevada a cabo de Carson coincide con las proyecciones de su poética personal, pero al mismo tiempo también demuestra una continuidad del proyecto comenzado por Eurípides en el siglo V a.C.

1. LA FIGURA DE DIONISIO SEGÚN ANNE CARSON

Luego de su publicación en 2015, *Bakkahi* de Anne Carson ha sido representada en numerosas oportunidades. No es inusual la reescritura de los clásicos griego, especialmente de las obras de Eurípides —tal vez el trágico más representado en la actualidad—; sin embargo, el texto de Carson presenta una serie de particularidades que lo vuelve destacable frente a otros textos. La cuestión más importante es la tensión entre cercanía con el original (al tratarse de una traducción respeta los personajes, la estructura y, en líneas generales, el contenido del argumento) pero, al mismo tiempo, podemos observar un considerable distanciamiento que se establece con la pieza original.

La edición bilingüe de la editorial chilena *La pollera* -publicada en 2020 y traducida al español por Bernardita Bolumburu- incluye un prólogo escrito por la propia Carson que lleva como título: “desearía ser dos perros, así podría jugar conmigo (nota de la traductora sobre *las bacantes* de Eurípides)” (sic). En este texto de género híbrido (a la vez ensayístico, autobiográfico y poético), Carson se constituye a sí misma no solo como traductora, sino

Cabral, Alan

como intérprete de la pieza: elige qué rasgos acentuar, adelanta sobre qué elementos se concentrará su versión.

Carson comenta algunas cuestiones acerca de la figura de Dionisio y su relación con los comienzos. La autora sostiene:

Dionisio es dios
del comienzo
antes del comienzo (2020, p. 7)

Para Carson existe en la pieza de Eurípides una fuerte presencia de *lo previo*, es decir, un regreso a un estado anterior al comienzo. Por esto, cada uno de los personajes está en un estado de reinención, de regreso. En este sentido, Dionisio es el dios extranjero, joven, de oscura mitología, un dios “siempre llegando”.

Así, esta recurrencia a la prehistoria, aquello que estuvo antes del comienzo, revela la falsedad de las cosas tal como se presentan. De este modo, podemos comprender la actualidad que mantiene la pieza: siempre conlleva un cuestionamiento sobre el presente, tanto en la *polis* griega como en la sociedad norteamericana contemporánea.

En esta línea, Carson afirma que el vino es la liberación del deseo, un deseo que ya estaba allí, solo que estaba suprimido por las reglas de comportamiento social, como le sucede a Penteo. Sobre esta cuestión también repasa Nora Andrade, en el “Estudio Preliminar” (2003) a su propia traducción de la pieza trágica, donde sostiene que el vino es, en la literatura griega, la bebida humana por excelencia: por ejemplo, en *Odisea*, cuando Ulises pregunta por los “bebedores de vino y los comedores de pan”, está sintetizando las dos prácticas humanas por excelencia. Así, el vino está íntimamente relacionado con lo humano y con los límites que pueden o no ser transgredidos. Dice Andrade:

El vino puro, *árkratos*, produce locura y bestializa. Pero Dioniso, en su papel de civilizador, enseñó a Anfición, en Antenas, a mezclarlo con agua en la cratera. En

Cabral, Alan

Odisea, el Cíclope presenta como rasgos incivilizados vivir aislado, no conocer la política, no cumplir con la hospitalidad, ignorar el cultivo, ser antropófago y beber vino *árkratos* hasta caer borracho. Así Dioniso recibe el epítetos de *orthós*, “derecho” y *sphalerós*, “que hace tropezar”, porque bebido con moderación permite conservar el equilibrio pero, en exceso, derrumba. (2003, p. 14)

Por otro lado, Carson señala que Dionisio es el dios que nace dos veces: un nacimiento prematuro y luego vuelve a nacer. Otra vez, la imagen de la duplicidad aparece fuertemente relacionada con el dios protagonista de la pieza.

Tenemos también la anterioridad en la figura de las bacantes, quienes son mujeres que llegan a una tierra nueva, por lo tanto, tuvieron un pasado que, en la pieza, está siempre en tensión. Además, su presencia en las cercanías de la ciudad de Tebas implica una tensión crucial: durante sus rituales se convierte en una suerte de jauría salvaje, lo que implica un regreso al tiempo de los animales, lejos del tiempo de los humanos.

Entonces, la autora concluye su nota preliminar, afirmando que esta pulsión por el regreso a un tiempo anterior está íntimamente relacionada con la teatralidad:

el deseo
antes del deseo,
el lamido del comienzo para saber que no sabes.

Si la vida es un escenario,
ese es el espectáculo.
Sale Dionisio. (2020, p. 17)

Por lo tanto, lo teatral es también una puesta en escena del deseo: se trata de una ficción que libera. A causa de esto, todos los personajes se encuentran, durante la obra, con la simulación, que es también lo que les permite liberarse: así le sucede a Penteo, a las bacantes, y al mismo

Dionisio. Ese es el carácter metateatral de *Las bacantes* de Eurípides que Carson se ocupa de acentuar: revela la representación, la liberación del deseo, el regreso al tiempo anterior a la *polis*, anterior al comienzo.

En este sentido, tal como señala habitualmente la crítica especializada en literatura clásica, la última pieza de Eurípides consiste en un regreso al origen del teatro: final y comienzo unidos, como las dos caras de Dionisio. En este punto, podemos tomar el aporte de Juan Tobías Nápoli en su artículo “Espectáculo y teatralidad en *Bacantes* de Eurípides” (2012). Allí, el autor sostiene que “la tragedia se convierte también en una reflexión metadiscursiva del propio poeta: no sólo sobre la historia del género, sino principalmente sobre el mismo concepto de género trágico y sobre el carácter espectacular de la representación” (2010, p. 58). Es decir, la propia obra constituye una reflexión sobre la naturaleza del género trágico. En este sentido, es notorio cómo la pieza contiene una gran cantidad de procedimientos autorreferenciales sobre el teatro: una puesta en escena dentro de la obra, personajes que reflexionan sobre sí mismos, acciones relacionadas con el mundo teatral, entre otros. En este sentido, la invitación de Dionisio es a participar en sus ritos, que son a la vez la celebración de las bacantes y la celebración de las representaciones teatrales.

En esta línea, Nápoli concluye:

La tragedia no trata meramente de la difusión de un credo religioso. Eurípides, por el contrario, reflexiona acerca de los efectos de la contemplación de un espectáculo, y con ello, también, acerca de la significación de la tragedia como género artístico. Para cumplir su objetivo, contrasta el resultado que debe esperarse de la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos pero incapaz de comprender su valor sagrado y, por tanto, con una nula reacción ante ellos: ante tanto espectáculo, él no tiene, en realidad, competencia para ver. No hay, como en el caso de la épica, ni compromiso ni efecto catártico por parte del personaje. Penteo ve y sólo quiere ver más, hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos. Pero no reacciona ni saca conclusiones. Pasa de un espacio al otro y, peor aún, el propio espacio sagrado lo

invade, y él continúa con sus mismas conductas, incapaz de comprender. (2010, pp. 76-77)

Entonces, la obra consiste en advertir a los espectadores el error de Penteo: ser indiferente hacia los ritos dionisíacos, que son en verdad la demostración de que el mundo es un teatro, que no se sabe cuándo ni dónde aparecerá un dios y por lo tanto es importante comprender la “sacralidad del mundo (teatro) que les toca habitar” (Nápoli, 2010, p.77)

En efecto, tanto Nápoli como Carson encuentran en *Las bacantes* una importante instancia de reflexión metadiscursiva. Ahora bien, es necesario señalar que mientras Nápoli apunta que la autorreflexión en Eurípides está orientada hacia el propio género trágico, en Carson podemos observar que la reflexión se orienta hacia el lenguaje.

2. LA LENGUA DESENFRENADA

En “*Antigo Nick* de Anne Carson, ¿traducción o reescritura?” (2020), Carmen Arribas Saiz propone utilizar el término “transducción”, introducido por Lubomir Dolezel, como diferencia de traducción libre. Así, entiende que “La transducción literaria puede abarcar fenómenos literarios como la intertextualidad, la transferencia cultural y la influencia literarias” (2020, p. 5). De este modo, la traducción literaria es un fenómeno de transducción en tanto que “se debe primero interpretar y comprender los significados de la obra original, y después se deben transmitir estos significados a la traducción, de manera que estos se mantienen, pero el medio y el código en que se transmiten cambia” (2020, p. 6). Por lo tanto, en el caso de Carson podría entenderse como una transducción ya que, aunque mantiene el mensaje original de la obra, se aleja de ella en su forma, disposición e introduce una serie de “libertades en lo que se refiere al lenguaje”.

Ahora bien, en *La belleza del marido. ensayo ficcional en 29 tangos* (2022), podemos encontrar un poema de Anne Carson que dice: “haz una glosa con eso”. Es posible pensar que gran parte de la escritura de la poeta canadiense consiste en glosar textos literarios

previos. Ciertamente, su obra trabaja interviniendo textos que van desde Safo, Catulo y Sófocles hasta Marcel Proust, Clarice Lispector y Virginia Woolf, entre muchos otros autores. Entonces, para poder analizar su traducción de Eurípides es necesario comprender que la glosa (el tributo, la filiación) es una parte fundamental del proceso constructivo de los textos de Carson. Por lo tanto, entendemos que *traducir, para Anne Carson, significa glosar*. En un artículo periodístico titulado “Anne Carson, una poeta a favor del desconcierto” (2018), la escritora y ensayista María Negroni analiza la poética de Anne Carson y señala sus principales características:

Los libros de Carson parecieran no sentirse cómodos en ningún lugar. De ahí que fueren sus materiales, desoigan fronteras genéricas, elijan genealogías heterodoxas. De ahí, también, que en ellos predominan los usos flexibles de la puntuación, la rareza de las construcciones sintácticas, las formas astilladas del lirismo y las apuestas por lo misceláneo que, sumadas al inesperado tejido sonoro, terminan privilegiando formas intuitivas movedizas por sobre el raciocinio y la lógica. (2018, s/p)

Por lo tanto, el texto de Carson insiste en un tema recurrente de la poesía moderna —desde Rimbaud hasta nuestros días—: la pregunta por el lenguaje. De este modo, la voz de Dionisio, el dios del fingimiento y de la representación, es la figura ideal para reflexionar sobre el lenguaje. Así, *Bakkahi* de Ann Carson puede leerse como un texto reflexivo de múltiples niveles: ficción sobre la ficción, lenguaje que habla sobre el lenguaje, el dios de la representación habla sobre el lenguaje como representación.

A continuación, veamos el siguiente fragmento de Carson donde Dionisio, disfrazado, discute con Penteo sobre la llegada de las bacantes a Tebas:

Penteo: ¿Y qué hay de esa misteriosa religión tuya?

¿De dónde viven?

Dionisio: De Dionisio, hijo de Zeus.

Cabral, Alan

Penteo: ¿Tienes algún Zeus que engendra nuevos dioses del aire?

Dionisio: El mismo Zeus que arrancó uno de Sémele, aquí mismo en Tebas.

Penteo: ¿Vino a ti como un sueño en la noche o durante tus mañanas?

Dionisio: Mis ojos estaban bien abiertos. Él enseña los misterios personalmente.

Penteo: ¿Qué forma toman estos misterios?

Dionisio: Eso es un secreto. No es para los no iniciados.

Penteo: ¿Ya los iniciados, les hacen algún bien?

Dionisio: No puedes saber eso. Pero vale la pena saberlo.

Penteo: ¡Eres astuto manejando la información!

Punzando mi curiosidad, ¿estoy en lo cierto?

Dionisio: Los misterios son serios. Odian al frívolo.

Penteo: Dices que viste al dios cara a cara. ¿Qué aspecto tenía?

Dionisio: El aspecto que él quería. Yo no controlo eso.

Penteo: Eres cauteloso. Continúas evadiendo mis preguntas.

Dionisio: Las buenas respuestas se desperdician en un tonto.

Penteo: ¿Entonces nosotros somos el primer lugar al que trajiste tu nuevo *daimon*?

Dionisio: Oh no, la gente está danzando para Dionisos casi en todos lados.

Penteo: Los extranjeros, todos carecen de sentido, comparado con los Griegos.

Dionisio: Bueno, existe más de un tipo de sentido. Es cierto que se divierten con costumbres diferentes.

(...)

Penteo: ¡Oh, deja de ser astuto! ¡Existe una sanción por aquello!

Dionisio: Deja de ser superficial. Desprecias al dios.

Penteo: ¡No puedo creer tu arrogancia, pequeño presumido báquico casuístico!

Dionisio: ¿Y existe un castigo por eso? ¿Qué? Asústame.

Penteo: La primera cosa sería un corte al rape.

Cabral, Alan

Dionisio: Pero mi pelo es sagrado, lo dejé crecer para el dios.

Penteo: Y deja ya ese estúpido tirso.

Dionisio: Tómallo tú mismo. Le pertenece a Dionisio.

Penteo: Luego te pondré en prisión.

Dionisio: El dios me liberará.

Penteo: Claro, cada vez que lo llamas, supongo.

Dionisio: Él ya está aquí ahora.

Penteo: ¿Dónde? Yo no veo a ningún dios.

Dionisio: Justo donde yo estoy. No lo ves porque no eres serio.

(2020, pp. 61- 67)

Como vemos, la discusión entre Dionisio y Penteo revela (de manera irónica, pues Dionisio está disfrazado) que el lenguaje es engañoso: Penteo no puede *entender* lo que Dionisio le dice: que está frente al propio dios. Esto sucede porque los hombres arrogantes caen presos de la pretensión de capturar la realidad a través de las palabras.

Por eso, la *traducción* de Carson intenta acercar la pieza de Eurípides a la poesía moderna para demostrar la falsedad de la institución del lenguaje como medio de comunicación: en efecto, si bien hablan, Dionisio y Penteo no pueden *comunicarse*, las palabras se confunden, se mezclan, la polisemia lo abarca todo. Tal como afirma Negroni, “la apuesta, como se ve, es siempre a favor del desconcierto” (2018).

Del mismo modo, el coro de las bacantes, las mujeres entregadas al culto del dios de las verdades ocultas, es un estallido de imágenes líricas, de repeticiones, de figuraciones novedosas. En verdad, estos son los segmentos más luminosos de la versión de Carson:

Santidad

es una palabra que adoro escuchar,
suena como alas para mí,
alas rozando el mundo, rasgando la vida.

Penteo tiene un sonido áspero,
Un sonido negativo.
Él es una persona negativa.
él está en contra de Dionisio,
en contra del regocijo,
en contra de la risa,
en contra de las flautas—
sin mencionar la alegría trascendental de las usar y el vino
tan beneficiosos para el cuerpo, el alma y
el diseño interior de la psique.

Estoy diciendo
que su lengua es desenfrenada,
su razonamiento temerario
su final puede ser ardiente y duro.
Una vida de silenciosa discreción
calma como un día de verano,
mantiene a una casa unida.
Inteligencia no es sabiduría.
Muy lejos en el cielo viven los dioses que nunca mueren
pero ellos nos vigilan.
Ellos observan cuán lejos llevamos nuevos límites:
existe una estrella de la mañana,
existe una estrella del atardecer,
no vayas tan lejos. (2020: 55)

Como vemos, el lenguaje es también objeto de reflexión dentro del discurso de los personajes, especialmente en las intervenciones del coro. Aquí, reparan en las diferentes

Cabral, Alan

sensaciones que les genera pronunciar la palabra “Dionisio” y la palabra “Penteo”. Así, el nombre de Dionisio está relacionado con todo lo positivo, mientras Penteo se vincula a lo negativo. Implica, además, una reflexión sobre los límites del hombre: esta es, en definitiva, la finalidad de toda tragedia.

Otro de los recursos de Carson para generar un extrañamiento en la lectura de las obras es el uso de anacronismos. Por ejemplo:

Cadmo: Debemos llegar a la montaña.

¿Pedimos un taxi?

Tiresias: Eso no suena muy dionisiaco.

Cadmo: Buen punto, caminaremos. Podemos apoyarnos el uno al otro.

(2020, p. 39)

Aquí, vemos el uso del anacronismo con la finalidad de provocar humor. A lo cual se le suma la ironía del comentario de Tiresias: en efecto, si el objetivo del ritual de las bacantes es reconectarse con la naturaleza, llegar en taxi es contradictorio. Como podemos apreciar, todo en la traducción de Carson es provocador, irreverente para con el original, no es devota ni respetuosa. Sino que, por el contrario, constituye una *apropiación* de la pieza de Eurípides. A partir de estos señalamientos, se busca evidenciar que se trata de una traducción que no “respetar” al original, sino que está plagada de gestos transgresivos. Carson se apropia de la obra de Eurípides y la inserta en su propio proyecto literario. Tal como señala Ana Becció, en “Poesía y traducción” (2021), el desafío de traducir implica siempre “copiar el aire”, es decir, apropiarse de la escritura de otro (sus palabras, su ritmo, su respiración) para así “reproducirla en su propio aire: su lengua propia” (2021, p. 42). Entonces, podemos afirmar que en la obra de Anne Carson poesía y traducción van de la mano.

A partir de lo anteriormente expuesto, podemos observar cómo en la traducción que Carson hace de la intervención del Mensajero, quien narra la muerte de Penteo. Primero, atendiendo a la traducción “clásica” de Nora Andrade:

Calló el éter, el valle boscoso mantuvo en silencio sus hojas y no se oyó el grito de ninguna fiera. Las mujeres, que no habían oído con claridad las palabras, se pusieron en pie e hicieron girar sus pupilas, a un lado y a otro. Él volvió a exhortarlas. Y cuando las hijas de Cadmo captaron clara la orden de Baco, se echaron a correr, no su madre Ágave, sus tías y las bacantes todas. Saltaban enloquecidas por el hálito del dios, a través del valle atravesando por torrentes y de las alturas escarpadas. ... Colocaron sus numerosas manos contra el pino y lo sacaron de la tierra. Y, sentado en lo alto, de lo alto cae al suelo Penteo, con grandes lamentos pues comprendía que estaba cerca de un gran mal (2003, pp. 63-64)

Ahora, observemos cómo Carson realiza en su propia traducción una intervención en términos de condensación (reducción del texto y de la descripción) y expansión (amplificación del trabajo con el espacio, el ritmo y la musicalidad):

Luego vino el silencio.

El silencio a través del bosque y sobre las hojas, y cada animal estaba en silencio.

No se oía ningún movimiento.

Las Bacantes se pusieron de pie y observaron alrededor—

No habían reconocido claramente la voz.

Sonó nuevamente.

¡Y ahora conocían su llanto!

Dispararon con la velocidad de las palomas—

Ágave, sus hermanas, todas las Bacantes—

Corriendo sobre el valle, la corriente y la roca escarpada,

Enloquecidas por la respiración del dios.

(...)

Con esto,

Cabral, Alan

Incontables manos agarraron el pino y lo arrancaron del suelo.

Y

abajo,

abajo,

abajo

el cayó

al suelo

desde su alto asiento,

gritando y sollozando.

(2020, pp.127-129)

Por eso, tal como señala Negróni, su obra puede leerse como una glosa a los clásicos fundadores de la cultura occidental, pero atravesados por un nuevo lenguaje: la poesía contemporánea. En la obra de Carson, las palabras adquieren un potencial insospechado: violentan al lector con gestos profundamente transgresivos. Un ejemplo de esto lo encontramos en el modo en que las palabras se posicionan en la página, como sucede en la siguiente intervención del coro:

¿Qué es la sabiduría?

¿Qué se siente mejor

que poner tu mano sobre la cabeza del enemigo?

¿Quién

no

adora

esta

sensación?

Feliz es quien escapa del mar de invierno,

28

encuentra un puerto,
se sobrepone al dolor.

Aun así, un hombre siempre superará a otro en salud o poder.

Y las esperanzas
son infinitas, vienen como olas,
subiendo
y
bajando.

Solo sé feliz,
día a día:

a esto lo llamo bendito. (2020, p. 107)

Como vemos, no hay una fórmula prefijada, sino que la posición de las palabras depende de la musicalidad que busca la autora. Además, se generan efectos visuales que desestabilizan la lectura y, por lo tanto, dependen de un lector activo, dispuesto a reorganizar el discurso. Por eso, la escritura de Carson es la síntesis de la poesía contemporánea: “un desorden fabuloso” (Negroni, 2018, s/p).

De este modo, como en el ritual de las bacantes, lo que importa no es el saber, sino la experiencia. En este caso, es una experiencia del lenguaje renovada: no estamos frente al lenguaje cotidiano, que afirma, niega y sentencia, sino frente a un lenguaje nuevo, que apuesta por la duda, por la pregunta.

3. LO DIONISIACO EN BAKKHAI

Desde la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, los estudios sobre la tragedia ática estuvieron indudablemente atravesados por la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco -tanto para coincidir como para polemizar-. Lo apolíneo representa la conciencia de límite y la individualidad, mientras que lo dionisiaco significa la disolución

de lo individual, la fusión del hombre con la naturaleza y su entrega a las pasiones. Entonces para Nietzsche, la tragedia es el resultado de la fusión entre estas dos tendencias:

La evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua solo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación. (2014, p. 20)

En su ya mencionado previamente “Estudio preliminar”, Nora Andrade sostiene que el dionisismo es una religión de trance, en la que el dios invade al fiel en el momento de la consumación del rito. De este modo, se anula (por un tiempo determinado) la separación entre lo humano y lo divino. Es decir, se rompen las barreras de lo humano y se devuelve al hombre a la naturaleza y la animalidad.

Este gesto de ruptura con las condiciones establecidas por la *polis*, constituye un punto de sumo interés para nuestro trabajo. En *Las Bacantes*, el orden social se subvierte en múltiples niveles: la masculinización de las mujeres, la feminización de Penteo, la juvenil actitud de los ancianos Cadmo y Tiresias, entre otros.

En este sentido, Andrade señala:

El dionisismo representa una suspensión de todas las reglas y convenciones una fiesta carnavalesca que permite canalizar todas las tendencias asociales para poder seguir viviendo en sociedad. Tal ruptura de los límites por anulación de las diferencias se encuentra en la personalidad mítica del dios. (2003, p. 13)

Así, Dionisio, dios que entrega a los hombres el vino, es quien delata la naturaleza oculta detrás de la cultura y además también libera las pulsiones disminuidas por las normas de comportamientos sociales.

De este modo, Dionisio es una presencia doble: presente y ausente, garante de la civilización y responsable de su desestabilización. Entonces, se trata de un dios desdoblado que “produce

prodigios” y espejismo: es al mismo tiempo dios de la apariencia y de la verdad oculta: por esto lleva una máscara, por eso el teatro es la principal ceremonia de su culto.

Ahora bien, nos interesa señalar cuáles son las posibles vinculaciones entre el dionisismo y Anne Carson. Para tal fin, tomaremos los aportes del artículo “Decrear un mundo y disolver el yo. Friedrich Nietzsche en la poesía de Anne Carson” (2017) de Ana Carrasco Conde. Allí, la autora señala que “la imposibilidad de etiquetar, de mostrar el movimiento para dar cuenta de lo irrebasable, no nace de una mera experimentación poética, sino que tiene que ver con ese legado de Nietzsche” (2017, p. 179). Es decir, hay en Carson un constante movimiento, un continuo cambio de formas, de temas, de estrategias discursivas que impiden etiquetarla ya sea como poeta, como ensayista, como traductora. Sin embargo, ese movimiento imposible de frenar apunta a mostrar la realidad como algo cambiante y conflictivo.

Desde este punto de partida, Carrasco Conde afirma:

La disolución de la forma apunta por tanto no a un experimento característico de las vanguardias que trata de romper con la tradición, sino, bien al contrario, supone por un lado una forma de establecer una relación más auténtica con el mundo griego: si Nietzsche buscaba una nueva comprensión de Grecia, demasiado extraña para nuestros modos modernos ..., Carson consigue desbrozar el camino para traer algo de aquel tiempo creando desajustes en el nuestro; y por otro lado incide en la necesidad de deformar las formas que el propio hombre crea para apresar el mundo y someter la masa sensorial a su juicio, simplificando su extrema complejidad a través de la eliminación de la diferencia y la cristalización de lo fluido. Tenemos pues tres elementos ligados entre sí: la disolución del yo, la disolución del lenguaje, el extrañamiento con respecto al mundo y su relación con el mundo griego. (2017, p. 179)

Entonces, la disolución del lenguaje que analizamos anteriormente está íntimamente vinculada con la necesidad de re-apropiarse de la cultura griega -en este caso puntual, de la tragedia de Eurípides- para intentar un nuevo acercamiento, una nueva comprensión. Es

decir, al igual que Nietzsche, Carson intenta despejar su obra de las miradas tradicionales y cristalizadas para provocar una aproximación novedosa.

En este sentido, en *Bakkhai* podemos leer: “El impacto de lo nuevo/ tendrá su propia revelación/ en modos antiguos y brutales.” (2020, p. 15). Se trata, entonces, de un movimiento doble: distanciamiento (de las viejas teorías que buscan delimitar el conocimiento sobre la antigüedad) y acercamiento (al espíritu, la esencia, las formas, las intenciones de los autores clásicos). El objetivo de Carson es, en definitiva, encontrar lo nuevo en lo antiguo.

En “Eurípides y nosotros” (2006), Lorenzo Mascialino afirma que “la esencia del dionisismo consiste en un impulso a la eliminación de las fronteras” (2006, p. 78). Es decir, en *Las bacantes* se borran los límites entre *polis* y naturaleza, hombre y dios, representación y mundo. En esta misma línea, podemos afirmar que Carson también borra las difusas fronteras entre la traducción y la reelaboración, entre la poesía y la tragedia. Por eso, su texto consiste en una combinación entre ensayo, teatro y poesía. Por ejemplo, en el siguiente fragmento se entremezclan poesía y erudición:

He aquí un secreto bien sabido
sobre Dionisio:

pese a todas sus leyendas
de “dios nuevo”
importado a Grecia desde Oriente,

su nombre ya estaba presente
en las tablillas de la Lineal B
del siglo XII A.C. (2020, p. 13)

Cabral, Alan

Mascialino señala que en la obra de Eurípides podemos encontrar “el contraste entre formas petrificadas que una vez fueron vivas y las posibilidades infinitas de lo futuro, de lo nuevo de lo aún no imaginable” (2006, p. 78). En esta línea, podemos afirmar que el trabajo en verso sin rima ni métrica, característica de la poesía contemporánea, es una continuación directa del trabajo de Eurípides: en cierto sentido, la ruptura de Carson es leal al gesto del poeta trágico en el siglo V a.C.

Por lo tanto, si en *Las bacantes* aparece una audaz tentativa de religar el antiguo mundo griego con el nuevo mundo en el cual vivía el poeta, podemos afirmar que en la versión de Carson aparece un deseo de vincular el clásico griego con la actualidad, con las preguntas contemporáneas: ¿cuál es el lugar del lenguaje?, ¿qué sucede cuando se rompen las normas que regulan la sociedad, las cuales se transmiten poderosamente a través del lenguaje?

Entonces, podemos retomar una afirmación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* que nos permite reflexionar acerca de la cuestión entre poesía y mundo:

El lugar de la poesía no está al margen del mundo, a modo de una quimera imposible urdida en la cabeza del poeta; ella busca justo lo contrario: convertirse en expresión desnuda de la verdad, de ahí que tenga de desembarazarse de ese mentiroso y decorativo lastre propio de la supuesta realidad del hombre de la cultura. (2014, p. 61)

Con estas consideraciones en mente y a partir de las preguntas formuladas anteriormente, se resignifica especialmente la primera intervención de las bacantes frente a Penteo, donde ellas, rogando poder realizar sus ritos, también están pidiendo por un nuevo mundo:

Sueño con una tarde perfectamente clara
en la isla donde se sienta Afrodita
contando sus bendiciones
junto al mar erótico.
Sueño con ríos

con cien bocas
y montañas
donde las hojas giran como un fuego plateado.
¡Llévame allá, Dionisio!
¡oh *daimon*!
¡Oh Baco!
Llévame
a un lugar regido por la ley del deseo
donde podamos danzarte y danzarte y nunca cansarnos. (2020: 57)

CONCLUSIÓN

En este trabajo nos concentramos en tres aspectos destacables de la traducción de Anne Carson titulada *Bakkhai*.

En primer lugar, analizamos la figura de Dionisio en tanto dios del “comienzo, antes del comienzo”. Es decir, el modo en que la última pieza de Eurípides “nos hace volver a los orígenes de la tragedia en tanto es una exaltación poética de Dionisio y su religión, en la medida que (...) el ritual dionisiaco es el antecedente al teatro trágico” (Juliá, 2006, p. 107). Además, tomamos la propuesta de Nápoli para leer la pieza en clave metaliteraria: Eurípides reflexiona sobre el teatro y Carson sobre el lenguaje.

En segundo lugar, como consecuencia de lo anteriormente expuesto, analizamos de qué modo Carson reflexiona sobre el lenguaje a través de recursos tales como los anacronismos, el uso de ironías con fines humorísticos, juegos en la disposición de las palabras en la página, la condensación de momentos descriptivos o la expansión de segmentos líricos y el uso de un lenguaje polisémico para causa confusión. Así, sostenemos que estos recursos están puestos en función de combatir lo que María Negroni denomina el “autoritarismo del lenguaje”, es decir, la pretensión de controlar todos los sentidos.

“No se trata de un valor intelectual/ no se trata de verdadero o falso/ es liberación pura”, dice el coro bacantes frente a Penteo, quien se niega a recibir al dios en la ciudad. En Carson hay una pulsión por derribar la falsa idea de la palabra como instrumento del saber, controlable, manipulable, que puede aprehender todo. Al contrario, la poesía trabaja para destruir esa noción de lenguaje y proponer una nueva: una lengua desatada, como la de las bacantes. Se trata de proponer una lengua que sea un “canto extranjero de alegría” (Carson, 2020, p. 123) Finalmente, analizamos cómo aparece lo dionisiaco en la obra de la poeta canadiense, a partir de la lectura de Carrasco Conde y Mascialino. Mencionamos que los gestos de ruptura (propios de la poesía contemporánea) están puestos para desestabilizar los saberes cristalizados que los lectores/espectadores pudieran tener de la obra de Eurípides. De este modo, Carson traduce *Las bacantes* pero también la reescribe para un público contemporáneo. En este sentido, *definimos que la traducción es para Carson una glosa*. Así, la autora se ubica más cerca a los objetivos del poeta trágico que cualquier traducción academicista, supuestamente “fiel” al texto. Tal como señala Negroni, Carson no rinde pleitesía a ningún autor, sino que funde lo antiguo para crear textos nuevos, que propongan una mirada novedosa sobre la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, N. (2003). “Estudio preliminar”, en Eurípides. *Bacantes*. Buenos Aires: Biblos.
- Carson, A. (2020). *Bakkhai*. Chile: La pollera.
- Conde, A. C. (2017). “De crear un mundo y disolver el yo. Friedrich Nietzsche en la poesía de Anne Carson” en *Eikasia: revista de filosofía*, (73), pp. 175-185.
- Eurípides. (2003). *Bacantes*. Buenos Aires: Biblos.
- Juliá, V. (2006). “Eurípides: crisis y vuelta a los orígenes. *Las bacantes*”, en *La tragedia griega*. Buenos Aires: La isla de la luna.

“BEBE SU VINO, BAILA SU DANZA”: *BAKKHAI*, DE ANNE CARSON, COMO APROPIACIÓN DE
LAS BACANTES DE EURÍPIDES

Cabral, Alan

Mascialino, L. (2006). “Eurípides y nosotros” en *La tragedia griega*. Buenos Aires: La isla de la luna.

Napoli, J. (2010). “Espectáculo y teatralidad en Bacantes de Eurípides” en *Humanitas*, 62, pp. 57-81.

Negroni, M., “Anne Carson, una poeta a favor del desconcierto”, en *La Nación*. 18 de noviembre de 2018. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/anne-carson-una-poeta-a-favor-del-desconcierto-nid2192141/>

Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Gredos.

Becció, A. (2021). “Del aire al aire: poesía y traducción (Ensayos)”. Recuperado de: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8136/1/07-EN-Becciu.pdf>

Saiz, C. A. (2020). “Antigonick de Anne Carson ¿ traducción o reescritura?”. Recuperado de: https://www.academia.edu/download/64807181/Antigonick_de_Anne_Carson.pdf