

APOLOGÍA DE DIONISO: *DIONYSUS IN '69* (BRIAN DE PALMA / RICHARD SCHECHNER, 1970), *THE BACCHAE* (BRAD MAYS, 2002) Y *V FOR VENDETTA* (JAMES MCTEIGUE, 2005)

José Antonio Caballero López

Universidad de La Rioja
antonio.caballero@unirioja.es

RESUMEN

Dioniso es una divinidad singularmente extraña y enigmática. Los mitos que relatan su nacimiento del muslo de Zeus, su crianza entre las ninfas Híades, sus victoriosas campañas, sus amores con Ariadna, su séquito de panteras, sátiros y bacantes... han conformado una compleja saga que han hecho de él el dios del «entusiasmo», de la transgresión, de la transformación, ...una especie de metasímbolo de la parte más oscura e irracional de la naturaleza humana.

La presencia de Dioniso se comprueba a lo largo de nuestra historia cultural. En nuestro artículo estudiamos tres películas que basan su relato en los mitos y mitemas del dios del vino: *Dionysus in '69* (Brian De Palma / Richard Schechner, 1970), *The Bacchae* (Brad Mays, 2002) y *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005).

PALABRAS CLAVE: Dioniso, dionisismo, mitocrítica, tradición clásica.

APOLOGY FOR DIONYSUS: *DIONYSUS IN '69* (BRIAN DE PALMA / RICHARD SCHECHNER, 1970), *THE BACCHAE* (BRAD MAYS, 2002) AND *V FOR VENDETTA* (JAMES MCTEIGUE, 2005)

ABSTRACT

Dionysus is a singularly strange and enigmatic divinity. The myths that relate his birth from the thigh of Zeus, his upbringing among the Hyades nymphs, his victorious campaigns, his love affairs with Ariadne, his entourage of panthers, satyrs and bacchantes... have formed a complex saga that has made him the god of "enthusiasm", of transgression, of transformation, ...a kind of meta-symbol of the darkest and most irrational part of human nature.

The presence of Dionysus is verified throughout our cultural history. In our paper we study three films basing their story on the myths and mythemes of the god of wine: *Dionysus in '69* (Brian De Palma / Richard Schechner, 1970), *The Bacchae* (Brad Mays, 2002) and *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005).

KEYWORDS: Dionysus, Dionysism, Myth Criticism, Classical Tradition.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2020.32.05>

FORTVNATAE, N° 32; 2020 (2), pp. 75-90; ISSN: 1131-6810 / e-2530-8343



Διόνυσέ μου
με τ' ασίκικα φτερά
παλληκάρι μου
με του τράγου το κορμί
παλληκάρι μου
σέρνεις πρώτος την πομπή
Διόνυσέ μου
κοίτα ποιος σ' ακολουθεί
Έλληνες κι αλλοδαποί
Παγάνα πάνε οι στρατιές
στου Διονύσου τις χορδές
για ν' ανάψουνε φωτιές
Να κάψουν θέλουν το θεό
με τις νυφούλες στο πλευρό
και τ' αγόρια στο χορό
(Mikis Theodorakis, «Η Απολογία του Διονύσου»)¹

No se me ocurre mejor asunto ni mejor manera de comenzar este trabajo dedicado a homenajear con camaradería y entusiasmo al profesor Ángel Martínez, quien tantos años lleva dedicados a investigar y transmitir el legado del mundo clásico. Sólo persiste lo que se regenera y Dioniso es, con su propio ejemplo y con su actuación, el dios que mejor representa la persistencia y la renovación. Es el dios que se transforma para animar cualquier situación de fecundación y creatividad y su mensaje de

¹ ¡Dioniso mío!
con tus encantadoras alas,
muchachote mío,
con el cuerpo de un macho cabrío,
muchachote mío,
encabezas la procesión
¡Dioniso mío!
¡Mira quién te sigue!
Griegos y extranjeros
Los ejércitos van a la caza
de la cítara de Dioniso
para encender fuegos
Quieren quemar al dios
con las novias a su lado
y los jóvenes del coro.

Son las estrofas finales de esta canción compuesta por Mikis Theodorakis en 1985. Inspirada en los de *Las Bacantes* de Eurípides, quiere imitar los himnos corales que se cantaban en las fiestas que se celebraban en honor del dios en la antigüedad. La canción original se puede escuchar en la entrada «CANCIÓN; DEFENSA DE DIONISO (Η ΑΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ)» del blog *Faetonte*: <https://helenika.wordpress.com/2015/07/21/>. De ahí procede también la traducción citada (página en internet consultada por última vez el 2/10/2020).

inconformismo y de nueva vida se hace especialmente vigente en tiempos tan atribulados como los que corren.

Y es que el hijo de Zeus y Sémele, el dios al que los griegos le estaban agradecidos por haberles descubierto el vino y los valores sociales y culturales que de él se derivaban, es una divinidad tan venerada como extraña y enigmática. Los mitos e historias que relatan su extraordinario y «segundo» nacimiento del muslo de Zeus después de que su madre pereciera abrasada por el fuego divino, su no menos milagrosa «resurrección» después de haber sido despedazado y esparcidos sus restos por los Titanes, su secreta y placentera crianza entre las ninfas Híades, sus múltiples y accidentadas pero siempre victoriosas campañas, sus amores con la princesa minoica Ariadna, su extravagante y animado séquito de panteras, sátiros y bacantes... han conformado una compleja saga que ha hecho de él el dios más polifacético y sugestivo del panteón griego a lo largo de todos los tiempos².

El que «nació dos veces», según uno de los significados más populares de su nombre³, es el dios al que Eurípides dedicó *Las Bacantes*, uno de los dramas antiguos más atractivos y representados de todos los tiempos⁴, que ya transmitía un mensaje claro sobre la grandeza de esta divinidad que depara gozos entusiastas a sus fieles y despiadada crueldad con quienes lo niegan; es el dios que en el mundo tardoantiguo fue asimilado por su carácter salvífico y liberador a la figura de Jesucristo⁵ y al que un egipcio educado en la cultura griega, Nonno de Panópolis, le hizo protagonista de una de las últimas epopeyas escritas en griego: *Las Dionisiacas*⁶; el dios al que las sucesivas y variadas reelaboraciones, reinterpretaciones y resemantizaciones, sobre

² Son variados en su perspectiva (entre la filosofía, la filología, la antropología, la historia, el arte y las ciencias de las religiones) los estudios sobre Dioniso y sus mitos. Para una aproximación reciente a los problemas que atañen a la saga, pueden verse los libros colectivos de Schlesier - Schwarzmeier (eds.), 2008; Schlesier (ed.), 2011 y Bernabé - Jiménez San Cristóbal - Martín Hernández (eds.), 2013.

³ El origen y significado del nombre «Dioniso», que ya aparece atestiguado en las tablillas micénicas con diversas variantes (García Ramón, 1987), ha sido y es un asunto debatido (véase Macedo, 2012). En este caso, además, habida cuenta de la popularidad y pervivencia del dios, su supuesta etimología ha sido desde antiguo una de las técnicas empleadas por los que buscaban sentidos alegóricos en los nombres propios a partir de presupuestos filosóficos o religiosos (puede verse, al respecto, la obra clásica de J. Seznec, 1995 [= 1940]).

⁴ A este atractivo intemporal de la tragedia eurípidea se le ha dedicado recientemente un libro colectivo editado por el director teatral David Stuttard (2016). El volumen, que pretende llegar al gran público, se compone de doce trabajos que estudian la tragedia en su contexto y atestiguan el impacto de *Las Bacantes* en sus perspectivas religiosas, sociopolíticas y literarias e incluye una traducción/adaptación del texto de Eurípides realizada por el propio Stuttard que ha servido en representaciones actuales del drama.

⁵ Es profusa la bibliografía dedicada a esta faceta liberadora del dios del vino y a su recuperación por los exegetas y apologetas cristianos de la tardoantigüedad; cf. últimamente Massa, 2014.

⁶ Nonno hace de Dioniso un héroe épico, un conquistador que civiliza a los pueblos y un salvador en línea con la nueva religiosidad del mundo tardoantiguo y con los soberanos apodados Soter (cf. Bowersock, 1994).

todo desde Nietzsche, que marcó un hito y globalizó la dicotomía Apolo-Dioniso con toda su riquísima simbología⁷, han convertido en patrón del «entusiasmo», de la transgresión y de la fiesta, de la transformación y del teatro, de la liberación y del éxtasis, de la pasión y de la danza... una especie de metasímbolo de la parte más oscura e irracional de la naturaleza humana.

La presencia explícita o implícita de Dioniso y el dionisismo se comprueba, en efecto, a lo largo de toda nuestra historia cultural y en todos los soportes artísticos, como ha puesto de manifiesto el profesor David Hernández de la Fuente (2017) en el libro titulado *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: mito y misterio*, un amplio y excelente estudio de la recepción de Dioniso y de Ariadna en las artes y el pensamiento modernos y, en especial, de la exégesis de los autores que lo han convertido en epítome y explicación, en cierto modo, del hombre moderno (y también de la mujer).

Podría decirse que, por ese rasgo suyo tan esencial de la metamorfosis, el dios Dioniso, como representante de lo irracional y ligado a reflexiones sobre la naturaleza humana, se transfigura para adaptarse a las expectativas, valores y actitudes de la vida a lo largo de los siglos. Y así, Dioniso se puede «encarnar» en una abstracción filosófica del neoplatonismo, en el Cristo redentor y salvador de los cristianos, en el demonio tentador y con cuernos del imaginario medieval, en el paroxismo coral de la novena sinfonía de Beethoven o en un alucinado *hippie* de los años 60: «Se puede constatar que hay un Dioniso diverso en cada momento histórico, estético o filosófico, que se transforma ciertamente sobre la base de las ideas contemporáneas y con notables diferencias sociales y nacionales en sus variadas interpretaciones» (Hernández de la Fuente, 2017: 251).

Pero en nuestra cultura contemporánea, desde el último cuarto del siglo XX, marcado por las lecturas psicológicas⁸ y estructuralistas⁹ de los mitos y en un ambiente de crisis de valores, la figura de Dioniso es especialmente reivindicada. Como apunta Hernández de la Fuente, Dioniso «es un dios liberador a través de la irrupción de su figura perturbadora en las artes escénicas» (Hernández de la Fuente, 2017: 282), lo que coincide, no por casualidad, con la exaltación de la naturaleza y la ecología, del amor libre y de la desinhibición, de la cultura del éxtasis y de las drogas¹⁰.

⁷ Cf. la magnífica monografía de Mariño Sánchez, 2014. Diego Mariño Sánchez estudia particularmente el «revival» del dios del vino en el mundo contemporáneo, dado que es en él, y fundamentalmente desde la publicación en 1872 del *Nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, cuando Dioniso y lo dionisiaco adquieren su significación específica como símbolo y metáfora filosófica, vinculándose con asuntos que afectan a la sociedad contemporánea y que giran en torno al tema de lo irracional.

⁸ Ya Dodds, 1999 (=1951) interpretó al rey Penteo de *Las Bacantes* en clave freudiana, como un personaje puritano con una curiosidad libidinoso reprimida que le hace creer que el culto a Dioniso es un pretexto para que las mujeres den libre curso a sus apetitos sexuales en fiestas secretas.

⁹ Cf. Segal, 1997. Ch. Segal tuvo una enorme repercusión con este estudio sobre *Las Bacantes*. En línea con la metodología del análisis estructural, veía en la tragedia eurípidea un juego de analogías, oposiciones y referencias entre el orden representado por Penteo y el caos representado por Dioniso.

¹⁰ Es el sociólogo francés Michel Maffesoli quien reflexiona modernamente sobre el regreso de la fiesta desenfrenada, violenta y cruel en las sociedades contemporáneas a partir de la experiencia dionisíaca. Cf. Maffesoli - Pessin, 1978; y Maffesoli, 1982.

Pues bien, en nuestro artículo, nos fijaremos en la presencia de los mitos y mitemas relacionados con Dioniso en tres creaciones audiovisuales contemporáneas: *Dionysus in '69* (Brian De Palma / Richard Schechner, 1970), *The Bacchae* (Brad Mays, 2002) y *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005), con la vista puesta (nunca mejor dicho) en mostrar tres de las maneras en las que las experiencias artísticas de los últimos tiempos han interpretado a la vez que reivindicado la figura y el significado del dios más enigmático de la antigüedad. La primera, *Dionysus in '69*, marca un hito en las interpretaciones y adaptaciones modernas de *Las Bacantes* de Eurípides, la tragedia que para Richard Schechner mejor encarna los debates contemporáneos sobre la transgresión, la violencia y lo femenino y que, al mismo tiempo, mejor representa su concepción sobre el teatro: ritual, éxtasis y participación grupal. Por su parte, *The Bacchae*, ya desde el propio título, quiere ser una recreación fiel de la trama de la homónima tragedia de Eurípides, con las debidas concesiones visuales y con la incorporación de escenas violentas –vedadas en el teatro griego– en pro de la mayor espectacularidad y emotividad de la película. Por último, en *V for Vendetta*, a diferencia de las obras anteriores, no es tan evidente en principio la presencia de Dioniso y el dionisismo; pero es nuestra intención hacer una lectura dionisiaca de esta película basada en la novela gráfica del reputado Alan Moore, que tuvo un notable éxito en la cartelera durante los primeros años de nuestro siglo. Veámoslo.

Aunque antes de la primera representación de *Dionysus in '69*, que tuvo lugar en el año 1968 en los talleres del vanguardista The Performance Group en Nueva York, hubo otras adaptaciones de la tragedia de Eurípides¹¹, es esta de Richard Schechner, filmada por un joven Brian de Palma en 1970, la que marca un hito en las versiones modernas del dionisismo¹², por la originalidad de la puesta en escena en el marco del llamado teatro ambientalista¹³. De acuerdo con los principios de esta tendencia, el público puede situarse en cualquier parte del espacio destinado a la representación y se le invita a participar abiertamente en ella. Schechner, en sus investigaciones

¹¹ La película *Suddenly, last summer*, dirigida por Joseph L. Mankiewicz en 1959 con guion de T. Williams y Gore Vidal, basada en el drama homónimo del propio Tennessee Williams, es la primera adaptación al cine del dionisismo. También podemos ver en *Teorema*, escrita y dirigida por Pier Paolo Pasolini en 1968, una trasposición del tema de *Las Bacantes* al estudio de los traumas de la familia burguesa tras el desarrollismo italiano de los años 50 y 60.

¹² Esta adaptación teatral ha despertado el interés de la crítica desde los años de su estreno. Véase, especialmente, Zeitlin, 2004; Zeitlin, 2011, y la monografía de Erika Fischer-Lichte, 2014b (el estudio sobre *Dionysus in '69*, que lleva por título «The Birth Ritual of a New Theatre: Richard Schechner's Dionysus in '69 in New York (1968)» (2014b: 27-47), es precisamente el que abre este libro que analiza y contextualiza el resurgimiento global en los años 60 de *Las Bacantes* de Eurípides).

¹³ El propio R. Schechner, en una monografía dedicada al tema, ofrece las pautas de lo que debe entenderse por tal: «El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes» (Schechner, 1973: 14; citamos por la traducción española de A. Bracho).



sobre la transgresión, la violencia y lo femenino en el ámbito dionisiaco, con el choque cultural y social que representa, había visto en *Las Bacantes* de Eurípides, su más querida tragedia griega y a la que había dedicado diversos trabajos, las claves principales de su concepción sobre el teatro: ritual, éxtasis y participación grupal (Zeitlin, 2004: 59). Estas son las palabras programáticas del protagonista de *Dionysus in '69*, William Finley, dirigiéndose al público al comienzo de la obra y presentándose como un nuevo Dioniso:

Here I am. Dionysus once again. Now for those of you who believe what I just told you, that I am a god, you are going to have a terrific evening. The rest of you are in trouble. It's going to be an hour and a half of being up against the wall. Those of you who do believe can join us in what we do next. It's a celebration, a ritual, an ordeal, an ecstasy. An ordeal is something you go through. An ecstasy is what happens to you when you get there (Schechner, 1970).

Dionysus in '69 conserva básicamente tanto la trama como el texto de *Las Bacantes* de Eurípides. Según su autor (Zeitlin, 2004: 64), se usan cerca de 600 de las 1300 líneas de la traducción de William Arrowsmith de 1959. Se incorporan, además, dieciséis líneas de la *Antígona* de Sófocles (el discurso en el que Creonte habla de la necesidad del orden en la ciudad, vv. 659-80) y seis líneas de Fedra procedentes del *Hipólito* de Eurípides (vv. 215-21) en que expresa su deseo por salir a cazar, puestas en boca de Penteo. El resto del texto ha sido compuesto o improvisado por el propio grupo en el momento de la representación. Los parlamentos de Penteo son los más fieles al original euripideo. Dioniso, como muestra de la libertad a que le hace acreedor su esencia divina, es quien más se desvía del texto desde el principio, con apartes e improvisaciones, aunque respetando el espíritu del texto de *Las Bacantes*.

En cualquier caso, las innovaciones de Richard Schechner son importantes. La acción transcurre en varias zonas del local y a veces de forma simultánea, algo que resulta visible para nosotros por medio de la técnica del *Split* o partición de la pantalla que Brian de Palma utilizó en su filmación. Las escenas principales, como el ritual del nacimiento de Dioniso con el que da comienzo la obra (una novedad en el argumento)¹⁴, la seducción de Penteo por el dios y el ritual de la muerte de Penteo (el contrapunto estructural del ritual de nacimiento con el que se pone fin al drama), ocurren en la parte central. Las escenas del coro de mujeres, como la burla que hace de Penteo, el plan que elabora para asesinar a Penteo y la solicitud de ayuda al público, se desarrollan en la periferia y, en su mayoría, entre los espectadores, a los

¹⁴ Este ritual sigue a la entrada de Dioniso, cuando se presenta a sí mismo a la audiencia y anuncia su nacimiento. Se ha modelado sobre un ritual de paso practicado por una tribu de Nueva Guinea y en él se hace pasar a Dioniso a través de un «canal de parto» formado por cuatro mujeres y cinco hombres (Cf. Zeitlin, 2004: 59).

que los actores involucran de vez en cuando en la acción. Mientras que un libidinoso y desaforado Penteo, por ejemplo, trata de tener relaciones sexuales con alguien del público, el coro cuchichea a los demás espectadores: «¿Nos ayudan a matarlo dentro de diez minutos?» O cuando, después del asesinato de Penteo, que, a diferencia de lo que sucede en la tragedia griega, tiene lugar en la escena, las mujeres de la compañía corren hacia el público y le hacen confesar su participación en el crimen. Otras escenas, como las relaciones sexuales entre Dioniso y Penteo (otra innovación argumental que vendría a sustituir al momento en que Penteo en el drama de Eurípides es revestido con atuendos femeninos por Dioniso) y el encuentro inicial entre Cadmo y Tiresias, se desarrollan en un pozo fuera de la vista del público. Es también una innovación el desdoblamiento personaje/actor de quienes intervienen en la representación: en algunas escenas, como si de una sesión de psicoterapia se tratara, el actor deja de ser el personaje del drama para ser el propio actor que confiesa, en un lenguaje nada trágico, los mismísimos efectos de la representación en él. A ello se añade la desnudez de los actores –y hasta del público–, que, a juicio de Schechner (1973: 69), es no sólo una manera ancestral de mostrar la gracia y belleza del cuerpo, sino que también sería un signo de exaltación de la sexualidad y de adoración de la fertilidad y de la fecundidad. Al finalizar la obra, las puertas del taller se abren y todos, actores y público, salen a la calle en dionisiaca procesión llevando al dios-actor en hombros, que proclama con su victoria sobre Penteo «la libertad absoluta».

Influido, en fin, por teorías antropológicas y estudios sobre rituales primitivos¹⁵, Richard Schechner habría visto cumplida en el dionisismo, en general, y en *Las Bacantes*, en particular, su aspiración por recuperar el principio vital de aquellas ceremonias que en las comunidades primitivas permitían al ser humano conectarse a los instintos vitales y disfrutar de la salud mental del mundo animal. «Mucha gente que vio *Dionysus* –escribió el propio autor– pensó que era una celebración de nuestra propia religión y que los hechos simbólicos de la obra –el nacimiento, la provocación de insultos, las orgías, las torturas y la muerte– eran una especie de Misa nueva» (Schechner, 1973: 40). La participación como actor o como público en la representación de *Dionysus in '69* se consideraba una forma de practicar un ritual liberador, una manera de relajar las tensiones individuales y sociales. Hay que tener en cuenta que la obra se adapta y representa en un momento crítico en la historia de los Estados Unidos. Se viven momentos de graves enfrentamientos raciales y son los años de la guerra de Vietnam (citada por el propio Dioniso/actor en sus parlamentos), una guerra que avivó protestas juveniles contra cualquier tipo de autoridad. Es también la época del movimiento hippie con su cultura del éxtasis, del amor libre y del anhelo de una vida sin reglas y al margen de las convenciones sociales. Es difícil de obviar,

¹⁵ Hernández de la Fuente (2017: 283), ve ahí ciertamente la influencia de los modos de vida que Norman O. Brown (1959), en su libro *Life against Death: the Psychoanalytical Meaning of History*, proponía para recuperar al «hombre auténtico» por medio de una suerte de misticismo del cuerpo o misticismo dionisiaco.



como apunta Hernández de la Fuente (2017: 283), la presencia de lo dionisiaco en esta cultura de las drogas y el amor libre de los años sesenta y setenta. Timothy Leavy, psicólogo, activista hippy y especialista en la cultura de las drogas, llegó a postular explícitamente una especie de «pólis dionisiaca» en su afamado libro *The Politics of Ecstasy*, publicado en 1968 y reeditado en 1998. El contrapunto lo ponía, en plena época del revival dionisiaco, Jean Brun, quien en *El retorno de Dioniso*, publicado en 1969, advertía desde su visión cristiana del retorno del cortejo de Dioniso en el mundo moderno, con el erotismo descarnado, los estupefacientes, el ludismo, la crueldad y la violencia que impregnaban a su ver los medios de comunicación de masas.

En definitiva, los temas presentes en *Las Bacantes*: violencia, locura, éxtasis, liberación de la energía libidinosa, transgresión de género, desafíos a la autoridad, superación de tabús, libertad de elección moral..., son los que se hallan análogamente en los conflictos culturales del día. Y una obra como *Dionysus in '69*, cuyo título no es, desde luego, una mera referencia cronológica al año de la representación —también tiene obvias connotaciones sexuales—¹⁶, representa y reivindica oportunamente las ansias liberadoras que simbolizaba Dioniso y su culto desde antiguo.

Si *Dionysus in '69* es una obra que marca una época entre las adaptaciones de *Las Bacantes* con su ritualización escénica de la violencia y señala una línea en las interpretaciones de lo dionisiaco al sublimar su vertiente transgresora y liberadora, la segunda de nuestras referencias, *The Bacchae*, la versión teatral realizada por Brad Mays en 1997, con gran éxito de crítica y público, que derivaría en la película del año 2002, pretende ser, ya desde el propio título, una recreación fiel de la tragedia de Eurípides. En efecto, con la excepción de algunas variaciones en pro de un mayor efecto emotivo, como la importancia que adquiere el personaje de Ágave, la madre y principal ejecutora de Penteo, que aparece antes en la trama de la película y articula los temas más profundos y patéticos de la obra; o el gran protagonismo que adquiere el anciano adivino Tiresias en el diálogo con el coro del final; a excepción —como decimos— de estas y otras variaciones menores, la estructura es extremadamente fiel al drama de Eurípides; aunque, obviamente, y de esto deriva también su interés, no se trata de un espécimen más de cine *péplum*. No hay aquí reconstrucciones de pretendidos ambientes griegos o romanos, como los que se habían realizado en la lamentable producción franco-italiana espuriamente titulada *Las Bacantes (Le baccanti)*¹⁷, dirigida por Giorgio Ferroni en 1961. Antes bien, Brad Mays se sirve

¹⁶ F. Zeitlin (2004: 52) percibe incluso en la forma en que se presenta el título ciertas concomitancias con los lemas de las campañas presidenciales; como si Dioniso —tal cual se expresa literalmente en la representación—, se postulara como próximo mandatario para una «era dionisiaca», porque, al fin y al cabo, como en la tragedia de Eurípides, actores y público, si no querían acabar como Penteo, debían reconocer el triunfo del dios, que se había revelado a los humanos en carne y hueso, y aceptar sus ritos extáticos y liberadores.

¹⁷ A pesar del título, la trama nada tiene que ver con la tragedia de Eurípides y, de hecho, la película también se conoce con el escasamente trágico título de *Bondage Gladiator Sexy*. He aquí un resumen oficial del argumento: La diosa Minerva está enojada con la ciudad de Tebas, por lo que

de *Las Bacantes* para transmitir un mensaje ideológico de fondo, cual es el de las consecuencias de la represión; un mensaje que se pretende atemporal, de ahí que los personajes y el coro vistan y se expresen de una manera moderna en un ambiente imaginario. Además, escenas aludidas en la tragedia como los ritos orgiásticos de las bacantes, que se muestran libres de vestidos y ataduras, o la muerte violenta del arrogante Penteo, se visualizan en pantalla, como si, en plena eferescencia del cine *gore*, se quisiera también aquí mostrar lo visceral y la violencia visual extrema para escarmiento y aviso de navegantes de quienes ejercen la coacción y la represión so pretexto de la pura racionalidad y del orden estéril.

Pero dediquemos los últimos párrafos de nuestro artículo a la película *V for Vendetta*, dirigida por James McTeigue y estrenada en el año 2005, donde, a diferencia de las obras anteriores, no es tan evidente la presencia de Dioniso y el dionisismo; pero es nuestra intención hacer una lectura dionisiaca de esta película de notable éxito.

V de Vendetta adapta la novela gráfica homónima escrita por Alan Moore¹⁸ entre 1982 y 1989, a quien –por cierto– no le gustó nada el resultado por rebajar sus tesis anarquistas (Casariego, 2006). En la línea de las películas distópicas¹⁹, presenta una Inglaterra donde un partido llamado Norsefire ha ganado las elecciones y ha implantado un régimen totalitario. Un personaje enmascarado que se hace llamar V y que rememora al legendario Guy Fawkes²⁰, planea actuar contra el nuevo gobierno tiránico y opresor destruyendo el parlamento y exhortando a la población para que despierte de ese confortable letargo con el que ha propiciado el ascenso de Norsefire y acabe uniéndose a su causa disidente²¹. La joven Evey Hammond, a la que el enmascarado salva de ser apresada por los llamados «agentes del orden», será su primera correigionaria después de tomarla a su cuidado y someterla a un duro y traumático aprendizaje. Tras hacerle recuperar su conciencia crítica, Evey pasa de formar parte de una masa sin iniciativa, alienada por la rutina y el entretenimiento

ha secado los pozos. El rey Penteo decide hacer un sacrificio humano y elige a la hija del adivino Tiresias: Manto; pero el dios Dioniso tiene piedad de ella y la salva. Mientras tanto, Penteo descubre que su sirviente Lacdamo está destinado a convertirse en rey por una profecía. Lacdamo es arrestado por orden del rey, pero la profecía se cumplirá por igual y el que fuera sirviente de Penteo acaba casándose con Manto.

¹⁸ Alan Moore es considerado el creador vivo más grande del género, con títulos como *Watchmen*, *V for Vendetta*, *From Hell*, *League of Extraordinary Gentlemen*, *Top Ten* y *Promethea*.

¹⁹ Se ha estudiado la relación temática y formal de *V de Vendetta* con *1984* de G. Orwell, *Un mundo feliz* de A. Huxley y *Fahrenheit 451* de R. Bradbury, entre otras (cf. Keller, 2008, y Galdón Rodríguez, 2011).

²⁰ Alan Moore había caracterizado al personaje del cómic sobre los rasgos del legendario Guy Fawkes quien, según la tradición británica, atenta el 5 de noviembre de 1605 contra el Parlamento para protestar contra la represión que el rey Jacobo I ejercía sobre los católicos ingleses. Es tradición rememorar la noche del 5 de noviembre con una fiesta, cuyo ingrediente fundamental son los fuegos artificiales, el acontecimiento y la muerte como «chivo expiatorio» de Guy Fawkes (cf. Clemen, 2000).

²¹ Sobre la ideología y el mensaje político de la película puede verse González - Villalobos, 2007.

banal, a encabezar la rebelión tras la autoinmolación de V, adoptando con otros ciudadanos sus mismos atuendos subversivos.

Ya en la trama de la película vemos representados mitemas tan propios de la saga dionisiaca como la transgresión del orden establecido, el desafío a la autoridad, la liberación de los poderes opresores, el despertar de los sentidos o la idea del sacrificio para la redención.

El nuevo régimen, en efecto, ha generado un mundo donde solo es posible pensar y actuar dentro de los marcos ético-legales del Estado. El grupo dirigente tiene atemorizado al conjunto social mediante la exhibición de desfiles y la distribución de carteles y mensajes en los que se insta a no alterar el orden establecido. Norsefire se presenta como la única opción frente el caos y la inseguridad que siembran personajes como el enmascarado. Tenemos planteado, así pues, un nuevo conflicto entre lo apolíneo o la racionalidad del orden y lo dionisiaco o la libertad transgresora²², que no es nuevo, por lo demás, entre las obras de Alan Moore. En *From Hell*, una de sus novelas gráficas más aclamadas, lo plantea abiertamente. Moore, por boca de William Gull, el protagonista del cómic, escribe:

El cerebro humano (...) está dividido en dos hemisferios: en el izquierdo está la razón, la lógica, la ciencia; nuestros atributos apolíneos. En el derecho, está la magia, el arte y la locura; los atributos dionisiacos; es el hemisferio inconsciente de la mente, simbolizado por la luna (Moore, 2001: 97).

Y el personaje Gull, en su vertiente de Jack el destripador, tendría como misión mantener el orden masculino, «apolíneo»; contrarrestar las amenazas «dionisiacas» y restringir «el lado femenino e irracional de la sociedad»²³.

Alan Moore es un autor precisamente al que algunos críticos del género han considerado un guionista de lo sórdido, lo truculento y lo sádico, por mostrar sin pudor alguno las zonas más oscuras del ser humano. Él mismo, en un arrebato podríamos llamar «dionisiaco», confiesa que se volvió «loco» al cumplir los cuarenta años y decidió entonces dedicarse a la magia y comprender mejor la imaginación y sus símbolos²⁴. Y, con respecto a *V de Vendetta*, reconoce que hay más pasión, más

²² No hay en el mundo clásico, sin embargo, un enfrentamiento abierto entre ambas divinidades; más bien, se comprueba un esfuerzo por hacerlas compatibles. El orfismo vendría a ser una especie de síntesis entre los ritos apolíneos, dionisiacos y eleusinos (cf. Bernabé - Casadesús, 2008). No obstante, sobre todo desde *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, lo apolíneo y lo dionisiaco han quedado como dos posturas metafísicas, cognoscitivas, éticas y estéticas contrapuestas.

²³ Cf., en general, el estudio que sobre esta novela gráfica hizo A. Pineda para *Tebeosfera* (2002). William Gull narra, según Pineda, la destrucción del arcaico régimen matriarcal (femenino, dionisiaco) a manos del patriarcado, la «rebelión masculina» (2002: 111), y el nuevo orden de la razón que sepultó «el poder lunático y femenino» (2002: 117).

²⁴ Véase el documental *The Mindscape of Alan Moore*, realizado por Dez Vylenz en 2006 (<https://www.youtube.com/watch?v=VWWG5By6o3I>). La imagen que transmite Alan Moore en este documental es de lo más perturbadora y mística.

corazón, más emoción que en sus restantes obras. «En ella –escribe en su excelente crítica José Manuel Hinojosa– Moore quiso plasmar sus teorías sociales, adscritas a la necesaria primacía del individuo, y la importancia de las ideas, del mundo interior de cada ser humano, sobre otros ciudadanos y la sociedad a la que pertenecen» (2003).

Pero también los personajes y su caracterización recuerdan algunos de los símbolos más característicos del dionisismo.

V podría ser visto como un nuevo Dioniso. Como el dios griego, se ha librado milagrosamente de la muerte por el fuego. Dioniso había renacido del fuego de Zeus en el que su madre, la mortal Sêmele, murió abrasada o, según la versión órfica, resucitó después de que los temibles Titanes lo despedazaran por orden de Hera, la esposa de Zeus. El simbolismo es claro: resurrección, transformación y renovación cíclica, porque Dioniso encarnó desde su nacimiento la regeneración de la naturaleza, que siempre revive después de la destrucción, y el poder de la metamorfosis es ciertamente una prerrogativa del dios en sus mitos. Por eso Dioniso es también el dios de la máscara, uno de sus símbolos más perdurables (Frontisi-Ducroux, 1991), que hace posible transformarse y ser otro, algo que pervive en el teatro, el artefacto que surge de los ritos dionisiacos y en el que se «civiliza»²⁵ la metamorfosis que la posesión del dios, el «entusiasmo», implica.

El personaje V en la película también ha resurgido a una nueva vida entre las cenizas de un campo de concentración en el que estaba siendo sometido a experimentos y mutilaciones. La celda en la que estaba confinado estaba rotulada con la V, de ahí el nombre con el que se presenta y que se dota de un gran valor simbólico (alude al número 5, a la venganza, al valor, a la victoria, etc.). Nuestro héroe, en fin, renace entre las llamas en una nueva persona, más sabia y con habilidades y poderes extraordinarios; y se transforma para manifestarse como un liberador y redentor de los oprimidos, adoptando un atuendo tan inquietante como subversivo. Su principal distintivo será la peluca larga y una máscara blanca y andrógina que dibuja una mueca ambigua, sarcástica, entre la risa y el llanto, entre la tragedia y la comedia, podríamos decir. Y así precisamente se exhibe en su primera acción salvadora, que recae –como cabía esperar siguiendo el patrón dionisiaco– en una mujer, de nombre Evey, que en su pronunciación se hace homófona de las letras E (quinta del abecedario) y V, el nombre de su salvador (por no hablar de su sorprendente parecido fonético –en inglés– con el «Evohé», el grito dionisiaco por excelencia), una mujer

²⁵ El teatro es una de las manifestaciones del proceso de integración en el colectivo social «normalizado» de la *pólis* de aspectos como el de la embriaguez, el éxtasis de la danza o la sexualidad asociados al culto dionisiaco en ámbitos más o menos privados. Recordemos que las representaciones teatrales tenían lugar en el contexto de las fiestas ciudadanas en honor de Dioniso en la llegada de la primavera (Antesterias y Leneas en Atenas). La conversión de aquellas procesiones e himnos dionisiacos (ditirambos) en una actividad ciudadana de tanta importancia para la educación moral y sentimental como el drama es una de las repercusiones sociales y culturales de mayor transcendencia de los cultos dionisiacos (Hernández de la Fuente, 2017: 47).

a la que libra de ser violada por los proclamados «agentes del orden». Desde ese momento, Evey se hace inseparable de su héroe, que verá cumplida en ella su misión redentora de largo alcance después de hacerle sufrir todo un proceso casi extático de liberación.

Este encuentro de salvación y liberación de la mujer tiene también su correlato entre los mitemas de Dioniso. En sus mitos y ritos sus seguidoras más fieles son las Bacantes o Ménades y, sobre todo, Ariadna, la princesa minoica a la que el dios, en el curso de sus viajes, halló, despertó y redimió para hacerla su compañera inseparable. Es precisamente en esta princesa minoica, abandonada por Teseo después de haberle ayudado a matar al Minotauro del Laberinto y rescatada por Dioniso en la isla de Naxos para elevarla al mundo de los dioses, en quien la tradición mítica, y también filosófica²⁶, ha personificado la vida renovada y el amor regenerador que infunde el dios del vino. Dioniso con su don sería el único dios capaz de rescatar al ser humano de su perdición y llevarle a través del entusiasmo a restaurar su estado de felicidad primigenio. Dioniso, así pues, es en sus mitos un dios sufriente y que hace sufrir, y siempre está rodeado de mujeres, que lo esperan, lo veneran y lo celebran por despertarles y sacarles de su anodina existencia cotidiana. Dioniso es el dios que se sacrifica y muere (Corrente, 2013), provocando con su ejemplo la transformación regeneradora y el despertar a una nueva vida tal como se revela en ese mitema de Ariadna (Hernández de la Fuente, 2017)²⁷.

La coprotagonista de *V de Vendetta* vendría a representar a cualquier miembro alienado de esa sociedad distópica en la que se ha anulado la libertad y el goce. En Evey se aúna el sufrimiento causado por los abusos del poder y el deseo de libertad (González - Villalobos, 2007: 359). Y como la princesa minoica, la joven es «despertada» por un personaje con dotes extraordinarias para unirse a su causa, que no es otra que la de luchar contra el orden impuesto y la tiranía después de convivir con su salvador y recibir sus enseñanzas a la manera de un rito iniciático.

Y es que la misión de Dioniso, el dios que procura «gozo para los mortales» en homérica expresión²⁸, consistía en otorgar y difundir sus dones (el vino, la fiesta transgresora, el estado extático provocado por el «entusiasmo» o posesión del dios,

²⁶ No es de extrañar que Nietzsche tuviera la figura del eterno femenino dionisiaco como una de las claves interpretativas de sus mitos (cf. Weigand, 1973).

²⁷ Es el tema central de la citada monografía de D. Hernández de la Fuente, que estudia especialmente la faceta de Dioniso como dios que despierta a una nueva vida tal como se trasluciría en el mitema de Ariadna y su «rescate» por el dios: «en los intersticios entre religión y filosofía me propongo examinar esa idea del despertar a una Edad de Oro cíclica que está destinada a los mortales desde un pasado primordial gracias a este dios que viene a sacarnos del sueño a la vigilia de esa otra realidad» (Hernández de la Fuente, 2017: 81). Sobre Ariadna y su recepción puede verse, en general, Ieranó, 2007; y, sobre su iconografía en el mundo antiguo, Díez del Corral, 2007.

²⁸ *χάρμα βροτοῖσιν* (Il. XIV, 325). Es una de las escasas menciones de Dioniso en los poemas homéricos.

etc.), que son un regalo liberador y salvífico para los seres humanos, sobre todo para quienes vivían bajo la opresión o en la marginalidad, de ahí el éxito de su culto, en especial entre las mujeres, y también el rechazo que provoca entre los poderosos²⁹. Licurgo, rey de Tracia, Perseo en Argos y Penteo, rey de Tebas, son algunos de sus más fieros oponentes, haciéndole sufrir persecuciones, apresamientos y hasta heridas lacerantes. Pero, en todos los casos, Dioniso desata al final su poder divino a través de la metamorfosis, inflige un severo castigo y acaba venciendo. El enfrentamiento con Penteo es, como ya hemos visto, el que sirve a Eurípides de tema central para su tragedia *Las Bacantes*, en la que el rey, como buen racionalista, niega la divinidad de Dioniso y se opone a la introducción de su culto por el poder que ejerce sobre las mujeres. Y Penteo será víctima de la venganza del dios: se viste con atuendos femeninos ofuscado por Dioniso para espiar a las mujeres en sus celebraciones dionisiacas y muere descuartizado por las bacantes creyéndole una fiera salvaje.

En *V de Vendetta*, es el High Chancellor quien tiene a la población atemorizada, esclavizada y alejada de cualquier placer carnal o intelectual. No es de extrañar el asombro de Evey cuando entra en la llamada «Galería de las sombras», la guarida donde V ha reunido libros, esculturas, pinturas, música... para salvarlos de su destrucción por el régimen que prohíbe su uso y disfrute³⁰; o su reacción emocionada y placentera en la escena del suculento desayuno que le prepara el enmascarado.

Pero, como Penteo o Licurgo, este nuevo tirano terminará cazado y ejecutado por V, que para ello ha adoptado diferentes disfraces, cumpliendo de esa manera su venganza personal y permitiendo, con la victoria de la disidencia, el inicio de un nuevo estado de libertad y justicia. El héroe, no obstante, también muere malherido y en la apoteósica escena del final de la película su cadáver, ataviado simbólicamente con claveles rojos por Evey, estalla contra el Parlamento, en una metáfora de la destrucción del poder opresor y alienante. Anuncia, de esta manera, la redención y señala el inicio de una nueva era de libertad representada por Evey y la ciudadanía que surge de las sombras ante el brillante espectáculo pirotécnico; una ciudadanía que porta, primero, en su rostro la máscara de V en señal de simpática rebeldía y que se desprende, luego, de ella para proclamar su liberación. V, el enmascarado, puede ser considerado, así, un nuevo Dioniso, protector del placer y de la creatividad, que con su muerte redime a los oprimidos salvándoles de sus miedos y ataduras.

No debe de ser casual, y con esto finalizamos nuestro trabajo, que en la «Galería de las sombras», la abigarrada guarida subterránea de V, se encuentre, en un lugar destacado y bien visible en las escenas que se desarrollan en ella, el cuadro titulado

²⁹ Sobre las implicaciones sociales y políticas de este mitema existe numerosa bibliografía. Véase Jeanmaire, 1951; Privitera, 1970; Bermejo, 1979, y, especialmente, Dabdab Trabulsi, 1990.

³⁰ Esta «Galería de las sombras» vendría a ser en el cómic y en la película un símbolo de lo que el totalitarismo anula en su obsesión por el control y la imposición de un pensamiento único: saber, placer y creatividad.

«Baco y Ariadna», pintado por Tiziano entre 1520 y 1523, que capta, como ninguna otra de las representaciones del motivo, la fuerza de ese momento de reconocimiento entre Dioniso y Ariadna; el despertar de la joven cretense a la nueva vida que le procuraba el dios más fascinante y polifacético de la Antigüedad y el que, sin duda, ha tenido una pervivencia y continuidad más rica y creadora en la historia de nuestra cultura.

Y, puesto que se trata de un homenaje festivo a nuestro bien querido compañero, permítasenos, como colofón, terminar con la plegaria dirigida a Dioniso que se expresa en los que serían últimos versos del *Himno homérico* a él dedicado:

ἴληθ', εἰραφιῶτα, γυναιμανές οἱ δέ σ' αἰοῖδοι
ἄδομεν ἀρχόμενοι λήγοντές τ' οὐδέ πη ἔστι
σεῖ' ἐπιληθομένῳ ἱερῆς μεμνησθαὶ αἰοιδῆς.
καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διώνυσ' εἰραφιῶτα,
σὺν μητρὶ Σεμέλῃ, ἣν περ καλέουσι Θυώνη³¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMEJO, J. C. (1979): *Introducción a la sociología del mito griego*, Akal, Madrid.
- BERNABÉ, A. - CASADESÚS, F. (eds.) (2008): *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, 2 vols., Akal, Madrid.
- BERNABÉ, A. - JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. - MARTÍN HERNÁNDEZ, R. (eds.) (2013): *Redefining Dionysos*, W. de Gruyter, Berlín/Nueva York.
- BOWERSOCK, G. W. (1994): «Dionysos as an Epic Hero», en N. HOPKINSON (ed.), *Studies in the 'Dionysiaca' of Nonnus*, Cambridge Philological Society, Cambridge, pp. 157-166.
- BROWN, N. O. (1959): *Life against Death: the Psychoanalytical Meaning of History*, Wesleyan University Press, Middletown.
- BRUN, J. (1969): *Le retour de Dionysos (L'Athéisme interrogé)*, Desclée, Paris/Tournai.
- CASARIEGO, M. (2006): «V de Vendetta», *Letras Libres* 57: 78-79.
- CLEMEN, G. D. B. (2000): *British and American Festivities*, Vicens Vives, Barcelona.
- CORRENTE, P. (2013): *Dioniso y los Dying gods: paralelos metodológicos* [Tesis doctoral], Universidad Complutense, Madrid.
- DABDAB TRABULSI, J. A. (1990): *Dionysisme. Pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris.

³¹ *b. Bacch.* I, 17-21: «Sénos propicio, Taurino, tú que enloqueces a las mujeres. Nosotros, los aedos, te cantaremos al principio y al final, que no es posible en modo alguno concebir un canto sagrado olvidándose de ti. Así que alégrate, Dioniso, Taurino, con tu madre Sémele, a la que también llaman Tione». Citamos por la edición griega de Hugh G. Evelyn-White, *Homeric Hymns*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

- DÍEZ DEL CORRAL, P. (2007): *Y Dioniso desposó a la rubia Ariadna. Estudio iconográfico de la cerámica ática (575-300)*, BAR International Series 1719, Oxford.
- DODDS, E. R. (1999 [= 1951]): *Los griegos y lo irracional*, Alianza Ed., Madrid.
- FISCHER-LICHTE, E. (2014a): «The Birth Ritual of a New Theatre: Richard Schechner's *Dionysus in '69* in New York (1968)», en E. FISCHER-LICHTE, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, John Wiley & Sons, Chichester, pp. 27-47.
- FISCHER-LICHTE, E. (2014b): *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, John Wiley & Sons, Chichester.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (1991): *Le dieu-masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*, Éd. La Découverte / École Française de Rome, Paris/Roma.
- GALDÓN RODRÍGUEZ, A. (2011): *Nineteen Eighty-Four de George Orwell como influencia en obras de la cultura de masas: V for Vendetta y 2024* [Tesis doctoral], Universidad de Castilla-La Mancha, Albacete.
- GARCÍA RAMÓN, J. L. (1987): «Sobre las variantes ΔΙΕΝΝΥΣΟΣ, ΔΙΝΥΣΟΣ y ΔΙΝΝΥΣΟΣ del nombre de Dioniso: hechos e hipótesis», en J. T. KILLEN - J. L. MELENA - J.-P. OLIVIER (eds.), *Studies in Mycenaean and Classical Greek presented to John Chadwick (Minos 20-22)*, UPV-EHU, Salamanca, pp. 183-200.
- GONZÁLEZ, N. - VILLALOBOS, W. (2007): «Terror, narración y porvenir: fractura de la realidad en *V for Vendetta*», *Acta Poetica* 28: 347-365.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2017): *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: mito y misterio*, Ariel, Barcelona.
- HINOJOSA, J. M. (2003): «Voces. Individuo y sociedad en *V de Vendetta*», *Tebeosfera*, 031019. [<http://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Zinco/V.htm>].
- IERANÓ, G. (2007): *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Carocci, Roma.
- JEANMAIRE, H. (1951): *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris.
- KELLER, J. R. (2008): *V for Vendetta as a Cultural Pastiche*, Jefferson, McFarland.
- MACEDO, J. M. (2012): «Breve nota sobre a etimología de Dioniso», *Synthesis* 19: 29-41.
- MAFFESOLI, M. - A. PESSIN, A. (1978): *La Violence fondatrice*, Champ Urbain, París.
- MAFFESOLI, M. (1982): *L'Ombre de Dionysos*, Le Livre de Poche, París.
- MARIÑO SÁNCHEZ, D. (2014): *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*, Siglo XXI, Madrid.
- MASSA, F. (2014): *Tra la vigna e la croce: Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- MOORE, A. (2001): *From Hell*, Planeta DeAgostini, Barcelona.
- PINEDA, A. (2002): «El traje nuevo del emperador. Algunas consideraciones sobre *From Hell*», *Tebeosfera* 020330 [<https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Planeta/FromHell.htm>].
- PRIVITERA, G. A. (1970): *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Ed. Dell'Ateneo, Roma.
- SCHECHNER, R. (1970): *Dionysus in 69*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York.
- SCHECHNER, R. (1973): *Environmental Theater*, Hawthorn Books, Nueva York [traducción española de BRACHO, A. (1988): *El teatro ambientalista*, Arbol Ed., México D. F.]



- SCHLESIER, R. - SCHWARZMEIER, A. (eds.) (2008): *Dionysus-Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog Antikesammlung Berlin*, Antikesammlung Staatliche Museen zu Berlin/Schnell&Steiner, Berlin/Ratisbona.
- SCHLESIER, R. (ed.) (2011): *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, W. de Gruyter, Berlin/ Nueva York.
- SEGAL, Ch. (1997): *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae. Expanded edition with a new afterword by the author*, Princeton University Press, Princeton.
- SEZNEC, J. (1995 [= 1940]): *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton University Press, Princeton.
- STUTTARD, D. (2016): *Looking at Bacchae*, Bloomsbury Academic, Londres/Nueva York.
- WEIGAND, H. J. (1973): «Nietzsche's Dionysus-Ariadne Fixation», *The Germanic Review* 48: 99-111.
- ZEITLIN, F. (2004): «Dionysus in '69», en HALL, E. - MACINTOSH, F. - WRIGLEY, E. (eds.), *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the New Millenium*, Oxford University Press, Oxford, pp. 49-76.
- ZEITLIN, F. (2011): «Recreating Dionysos in the Theater», en SCHLESIER R. (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, W. de Gruyter, Berlin/Nueva York, pp. 536-551.

