

## Encomio de Eurípides

### Encomium of Euripides

Pablo Nahuel Leyes  
Universidad de Buenos Aires  
*n.leyes.n@gmail.com*

#### Resumo

En torno a la figura de Eurípides se ha debatido largo y tendido ya desde el mismo clasicismo griego como puede apreciarse en la comedia *Las ranas* de Aristófanes. Desde entonces las aguas se han dividido. Por un lado están quienes sostienen que, a grandes rasgos, Eurípides representa un renacimiento de la tragedia dentro del novedoso y decadente marco social de la Atenas del siglo V a. C. Nietzsche retoma las opiniones conservadoras que se encuentran en la comedia y certifica que el poeta pertenece indiscutiblemente a una tradición contraria al sentimiento trágico por sí mismo: el socratismo estético. Nosotros intentaremos defenderlo de las acusaciones del filósofo alemán.

#### Palavras-chave

Nietzsche; Tragedia; Eurípides; Defensa; Dionisismo.

#### Abstract

Since the Greek classism, as it may be appreciated in Aristophanes' *The Frogs*, Euripides' figure has been discussed. This provoked divisions among thinkers: on one side are those who maintain that, in rough outlines, Euripides represents a reborn tragedy into the newest and decayed social framework from the fifth century b. C. Athens; on the other side, Nietzsche goes back to conservative opinions shown in that comedy and certifies that Euripides belongs undeniably to an opposite tradition to tragic feeling itself: the esthetic Socratism. Here we will intend to defend the poet from the german philosopher's accusations.

#### Keywords

Nietzsche; Tragedy; Euripides; Defense; Dionysian.

## 1. Introducción

¿Qué es lo que tú querías, sacrílego Eurípides, cuando intentaste forzar una vez más a este moribundo a que te prestase servidumbre? Él murió entre tus manos brutales; y ahora tú necesitabas un mito remedado, simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que sabía ya era acicalarse con la vieja pompa. Y de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música: aun cuando saqueaste con ávidas manos todos los jardines de la música, lo único que conseguiste fue una música remedada y simulada. Y puesto que tú habías abandonado a Dioniso, Apolo te abandonó a ti; saca a todas las pasiones de su escondrijo y enciérralas en tu círculo, afila y aguza una dialéctica sofística para los discursos de tus héroes, - también tus héroes tienen unas pasiones sólo remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados (Nietzsche, 2012, p. 103).

Así responsabiliza Federico Nietzsche a Eurípides de la muerte de la tragedia. El autor encuentra características similares entre la nueva comedia ática y la tragedia de Eurípides. Señala que en ambos casos el público es llevado a la obra. Esto implica, para Nietzsche, una degradación del valor de la obra, un aburguesamiento del *páthos* trágico que además cambia rotundamente el significado de la llamada “jovialidad griega”. Nietzsche denuncia que las temáticas más sublimes, que mostraban a la existencia en su crudeza y que revelaban la sabiduría del dios sufriente, Dioniso, a través de diferentes máscaras, abandonan la escena; dejando su lugar a elementos cotidianos, vulgares, insustanciales, que no acompañan ya al espíritu de afirmación de la vida.

Una segunda crítica que realiza pasa por denunciar el socratismo estético presente en ella. Según Nietzsche, el poeta griego no comprende el sentido de la tragedia clásica. El principio estético por el que Eurípides llega a crear su obra tiene la siguiente forma: “Solamente lo que se conoce es bello”. De allí las diferentes alteraciones formales que realiza con respecto a los poetas anteriores, agregando un prólogo donde se explique el argumento, por ejemplo. El vínculo que esta máxima estética tiene con la figura de Sócrates es importante para terminar de caracterizar el arte de Eurípides. Contrario a los principios trágicos, el principio socrático fundamenta al “hombre teórico”. Mientras la tragedia revelaba al hombre un pesimismo profundo que lo llevaba a comprender y afirmar la vida, el principio socrático fundamenta un optimismo teórico, que tendrá la forma de la esperanza en el conocimiento. El *páthos* trágico es, de esta manera, negado como innecesario, y con él es también negado el principio dionisiaco y la vida misma. Trataremos de defender al poeta griego de tales acusaciones.

## 2. El dionisismo de *Bacantes*

Una primera defensa puede realizarse enfatizando a las *Bacantes*. Si algo de dionisismo pudiere encontrarse en la obra de Eurípides, aquí, donde el propio Dioniso es protagonista, sería en el primer lugar donde buscar. Jean-Paul Vernant destaca el dionisismo enmascarado que ronda por doquier en la obra. Ellos muestran la situación enmascarada tanto del Dioniso personaje, como también de la trama y de los elementos que la constituyen. La máscara se comprende como el espacio que el dios habita y promueve habitar con él, a diferencia de los espacios definidos de antemano que el hombre impío, representado por la figura de Penteo, habita. Este modo apolíneo de habitar de Penteo exige en un primer momento una demarcación previa de los lugares de habitación posibles y los opone entre sí, para luego en un segundo momento rechazar los diferentes en favor de uno solo de ellos. La máscara de Dioniso se muestra como un camino de redención para el hombre proponiendo su apertura a la Otredad, y llevándolo a transitar los límites y a contener los extremos en una armonía numinosa. La máscara permite la aparición de Dioniso en escena. Pero esta aparición es la de un Dioniso oculto, disfrazado como un *archégos* extranjero.

El dionisismo se manifiesta a través de sutiles ambigüedades. La propia figura de Dioniso puede ser interpretada, tradicionalmente, como uno de los doce Olímpicos; y también (a partir, por ejemplo, de la relación de hermandad con Heracles<sup>1</sup>) como “tan sólo” un semidiós. La propia distinción entre lo mortal y lo inmortal está puesta en duda en el *nacido dos veces*.

Yendo específicamente a la obra, se borrarían los límites entre viejos y jóvenes, entre ricos y pobres, entre hombres y mujeres: el reclamo del dios es hacia toda la ciudad. Dioniso no quiere ser reconocido por un grupo de personas selectas; sino que pretende el reconocimiento de la ciudad entera, por ello se dirige a su representante: el rey Penteo.

Se censura también la diferencia entre lo salvaje y lo civilizado. En algún sentido, la comunidad religiosa concentrada alrededor de Dioniso es una comunidad organizada y bien

---

<sup>1</sup> Véase Aristófanes, *Las ranas*.

administrada. No en el mismo sentido técnico (y quizás teórico) en el que puede decirse de Tebas antes de la llegada del dios; pues el orden cívico se funda sobre la Mismidad de las leyes decretadas, cuya contrapartida es el rechazo de lo Otro. Cuando Penteo le niega al dios el lugar de culto cívico que éste pedía, la venganza resulta en un estado dionisiaco excesivo y peligroso para las tebanas que abandonan la ciudad. Vernant muestra adecuadamente la diferencia entre esta *manía* falsa con que Dioniso domina a las tebanas y un estado dionisiaco verdadero, armónico con la naturaleza, en que estarían las bacantes de quien el extranjero se presenta como profeta.

### 3. ¿La excepcionalidad de *Bacantes*?

Ahora bien, consciente del dionisismo presente en las *Bacantes*, Nietzsche considera esta obra como una excepcionalidad. Se trataría de un cambio de postura espiritual del poeta sobre el final de su vida. Eurípides habría comprendido finalmente el verdadero valor y el poder del dionisismo. Por ello habría intentado reubicarlo en escena. No obstante, Dioniso había abandonado a Grecia ya y el certificado de defunción de la tragedia estaba próximo a sellarse. El racionalismo socrático había vencido a través del poeta, por más pesar que éste tuviera.

Sin embargo, este escolio nietzscheano pareciera descansar sobre un supuesto al menos discutible. La obra anterior de Eurípides estaría inundada de racionalismo sofístico, mientras que el dionisismo de las *Bacantes* sería un camino hacia la irracionalidad de la naturaleza. Con otras palabras, la oposición entre racionalidad e irracionalidad usada para determinar el dionisismo en la obra de Eurípides y el lugar que *Bacantes* tiene en ella es lo que nosotros consideramos desacertada. Vernant señala muy bien que el *agón* entre Penteo y Dioniso es una lucha con *lógos*. Dioniso no hace uso de una magia irracional e inconcebible, mística e inefable, para convencer a Penteo para que cometa sus errores trágicos. Al contrario, el dios tiene en sus labios la oratoria del sofista. Persuade porque vence en el terreno del *lógos*.

No se trata aquí, pues, de una lucha entre lo racional y lo irracional ni entre lo discursivo y lo no discursivo. El dionisismo no excluye a la sofística, sino que la contiene en una armonía en que los Otros se funden.

### 4. Antes de *Bacantes*

Si vemos entonces que no hay en *Bacantes* algo así como una negación del racionalismo sofista, ¿por qué no buscar referencias al dionisismo en sus obras anteriores? Victoria Juliá (2006) recorre esta vía. Allí la autora rastrea escenas de éxtasis dionisiaco en las tragedias previas de Eurípides para oponerse a la tradición que considera rápidamente racionalista al poeta. Un primer ejemplo lo constituye la presentación de Casandra en *Troyanas*. Como las bacantes poseídas, la sacerdotisa de Apolo lleva una antorcha encendida y simula ella misma un estado de combustión frenética.

HÉCUBA. - No es eso, <las troyanas> no están prendiendo fuego.

Es mi hija Casandra, la ménade, que viene a la carrera

hacia acá. (Sale de la tienda Casandra, vestida

símbolos sagrados y una tea encendida.) (vv. 307-310)

Otro lugar se aprecia en el *Heracles*. Allí el coro canta la armonía entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

CORO - Aunque viejo, el poeta

canta a Mnemósine. Todavía puedo cantar el himno

de victoria de Heracles junto a Bromio que me re-

gala su vino, junto al canto de la lira de siete cuerdas  
y la flauta de Libia. Jamás haré callar a las Musas que  
me han enseñado la danza. (vv. 685-690)

Más aún, si interpretamos al dionisismo como hemos hecho en el apartado anterior (a saber: como una tendencia a la confusión de los límites y como una propuesta de transitarla) pueden rastrearse otros ejemplos. En el *agón* de *Troyanas* entre Hécuba y Helena por la suerte final de esta última, ella se defiende argumentando que Afrodita la dominó, como corresponde a los dioses más poderosos. Sin embargo, Hécuba responde que Cipris ha sido el deseo de Helena por la belleza de Paris (vv. 988-989). La causa de su viaje a Troya no se encontraría así fuera de Helena, sino dentro de ella misma.

Juliá muestra cómo en Eurípides, si acaso puede hablarse de racionalismo ateo, éste no puede interpretarse más que como una desacralización del ámbito de los dioses antropomórficos. El desenvolvimiento de la acción trágica dentro del marco de la vida humana no tiene como causa última a los doce olímpicos. Sin embargo, con ello no se pierde el ámbito de la trascendencia. Cipris, inefable, insondable, indefinible y, sobre todo, incontrolable se encuentra dentro de la esfera humana misma. La divinidad, siempre más poderosa, atraviesa la existencia humana y la desgarrar desde dentro.

También en *Hipólito* y en *Ifigenia en Áulide* se ve cómo el espacio de lo numinoso y poderoso no es abandonado jamás. Algo desconocido y más fuerte que la débil voluntad humana mueve a Fedra (vv. 240-249), mientras que algo igual de misterioso le quita poder sobre su ejército a Agamenón (vv. 511-514).

## 5. Aburguesamiento de la tragedia

Hemos hasta aquí recuperado la figura de Eurípides como poeta dionisiaco, partiendo de la concesión nietzscheana sobre *Bacantes* y redirigiéndola hacia el resto de su obra. Lo que resta ahora es defender las críticas puntuales enunciadas al comienzo.

Nietzsche retoma el *agón* entre los personajes Eurípides y Esquilo de la comedia aristofánea *Las ranas*. Las opiniones de los atenienses conservadores se ubican en los labios de Esquilo, mientras Eurípides se defiende. Este último considera que, contra el estilo pomposo de la poesía esquílea, él ha logrado un teatro más sencillo y directo. Incluso afirma con orgullo que solamente gracias a los discursos de sus personajes los ciudadanos aprendieron a argumentar en el foro. La comedia nueva, teatro repleto de verdades morales y alejado de forma tajante de Dioniso, habría sido construida sobre las bases de la poesía de Eurípides.

La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido, en la tragedia el semidiós y en la comedia el sátiro o semihombre (Nietzsche 2012, p. 106).

Los héroes en Eurípides son caricaturizados. La voz de mando de Agamenón no basta para movilizar a su ejército (vv. 511-514). Teseo pierde el juicio de un modo exagerado (vv. 883-891). Los valores épicos y militares se pierden. Nace con este poeta una raza de protagonistas superficiales. Irresponsables: no se ocupan de lo profundo, sino únicamente de su comodidad inmediata. No hay búsqueda ni relación con lo sublime. Los dioses se abandonan para ser reemplazados por puros *deus ex machina*. Según Nietzsche, la fuerza que los héroes mostraban en las tragedias de Esquilo y Sófocles (y que incluso podían adiestrar a los ciudadanos en tales virtudes) desaparece. Ahora el espectador se ve solamente a sí mismo en escena. Y se cree héroe.

Difícil es siquiera considerar esta posición a partir de las conclusiones del apartado anterior. Si ya habíamos demostrado que el dionisismo ronda en toda la obra de Eurípides, ¿cómo es que sus protagonistas no sean más que ciudadanos de la vida cotidiana? Presentaremos un argumento esta vez más específico en su defensa.

Tomemos el caso de Odiseo. Tanto en *Ifigenia en Áulide* como en *Troyanas* no aparece representado en escena, aunque es nombrado por los personajes y resulta clave para ambas tramas. En la primera, conociendo la profecía según la cual Artemisa otorgaría vientos favorables solamente cuando Ifigenia hubiese sido sacrificada, se convierte en el orador que influye sobre el ejército para presionar a Agamenón en el momento en que éste se arrepiente de su alocada primera decisión. Agamenón resuelve que no tiene opción: no ya por la impasibilidad de Artemisa; sino por la cólera de los soldados reunidos que no aceptarían la retirada. Odiseo les informaría del sencillo ritual que Agamenón habría boicoteado, y el ejército entero se volvería contra él, estuviese en Áulide o en su propia Argos (vv. 523-535). Efectivamente esta corazonada de Agamenón se cumple cuando Aquiles osa defender a Ifigenia sobre el final (vv. 1360-1365).

En *Troyanas*, igualmente, mientras Andrómaca se lamenta por la derrota de Ilión y por su destino en la casa de Neoptólemo, llega Taltibio. Les comunica que en asamblea se ha decidido la muerte de Astianacte. Decisión propuesta por Odiseo, considerando que no podía dejarse crecer al hijo de tan bravo varón (vv. 705-725). El miedo que Astianacte causa sobre Odiseo pareciera ridiculizarlo, tal como Nietzsche denuncia.

Así entonces, ¿dónde ha quedado el heroísmo al que le cantaban las generaciones anteriores? Respondemos: no ha quedado en la casta militar. Aquiles mismo intenta oponerse a los soldados enfurecidos él solo. Sin embargo, la pequeña Ifigenia lo considerado arriesgado. Aquiles podría morir, y ella no merece su muerte (vv. 1369-1375). La fuerza sobrehumana de Aquiles a la que cantaba Homero ya no basta para resolver el conflicto trágico.

Eurípides ha vivido el imperialismo ateniense y comienza a vislumbrar la decadencia que se aproxima sobre Atenas. El ejército ateniense no ha cuidado los valores propiamente griegos en los últimos años. El episodio de la isla de Melos es un claro ejemplo de ello. La obra del poeta en general, y *Troyanas* en particular, puede interpretarse según una lectura antibélica.

De acá podemos extraer ciertas conclusiones. La pérdida del heroísmo no se debe a Eurípides, sino que es anterior. El poeta se rebela contra la Guerra del Peloponeso cuando justamente el hombre medio, aquel burgués que señala Nietzsche, se guía por los discursos de Alcibíades y del resto de los demagogos, queriendo garantizar una comodidad superficial.<sup>2</sup>

¿Dónde, entonces, ha quedado el heroísmo trágico? Si en la mitología esquílea y sofóclea el protagonismo lo ostentaba un varón mortal impotente ante las fuerzas inmortales de los dioses, en Eurípides el mecanismo se profundiza. Muchas de sus heroínas trágicas son mujeres, que ya tan sólo por su condición se encuentran impotentes tanto ante las fuerzas inmortales de los dioses como ante las fuerzas mortales de los varones. La situación de fragilidad del género femenino resulta ser el lugar más profundo de la tragedia. Medea se encuentra indefensa, y ha de resolver el curso de sus acciones desde la mayor de las soledades (vv. 15-35). Algo similar ocurre con Hécuba y Andrómaca, a quienes Taltibio les recomienda sean buenas esposas y siervas de los reyes aqueos que las han reclamado para así evitar posibles males (vv. 725-740). La salida fácil, burguesa, está presente desde un comienzo en las obras, y es justamente la resistencia que ellas ofrecen ante esa salida lo que las convierte en heroínas trágicas. Con Ifigenia ocurre otro tanto: es ella, jovencita, la que resuelve la tensión en el ejército aqueo, encontrando en sí un poder mucho mayor al de Agamenón o al de Aquiles (vv. 1375-1402). Fedra, por su parte, da comienzo a la trama consciente de los peligros que su acción implica y

---

<sup>2</sup> Sobre el antibelicismo, véase Allan (1999).

sabiendo que no está del todo preparada para ello, como su destino muestra más tarde (vv. 725-726).<sup>3</sup>

## 6. Socratismo estético y hombre teórico

Eurípides no se identificaba espiritualmente con su público. Nietzsche lo concede. Pero esta distancia entre el poeta y el espectador no la explica a partir de los principios dionisiacos, como hemos hecho nosotros; sino que la explica a partir de los principios socráticos. Eurípides abandonaría a Dioniso, en favor de un Apolo socratizado, que a su vez lo abandonaría a continuación a él, desintegrándose la tragedia para siempre y siendo reemplazada por una *epopeya dramática*.

¿Qué forma de drama quedaba todavía, si éste no debía nacer del regazo de la música, en aquella penumbra misteriosa de lo dionisiaco? Únicamente la *epopeya dramatizada*: un sector artístico apolíneo en el cual el efecto trágico es, ciertamente, inalcanzable. (...) El poeta de la *epopeya dramática* no puede fundirse totalmente con sus imágenes, como tampoco puede hacerlo el rapsoda épico: él continúa siendo siempre una intuición tranquilamente inmóvil, que mira con unos ojos muy abiertos, que ve las imágenes delante de sí (Nietzsche, 2012, p. 114).

Con el socratismo estético, la inefabilidad numinosa de los dioses del arte desaparece y se ve reemplazada por puros conocimientos técnicos, mecánicos (como el *deus ex machina*) o sofísticos (como las demostraciones de retórica).

En el capítulo XV centra Nietzsche la crítica sobre Sócrates, quien porta en sí las características de un personaje nunca visto en la historia griega: el *hombre teórico*. Éste encuentra una satisfacción infinita en lo existente, que le evita el pesimismo trágico. Ante la esfera oculta de lo existente del mundo, confía en su capacidad de desvelamiento completo. Busca garantizar el contenido de la verdad. El *optimismo teórico* no es sino “aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no solo de conocer, sino incluso de corregir el ser” (Nietzsche, 2012, p. 132).

Tras desarrollar estos conceptos, Nietzsche diagnostica el estado de la ciencia en su época y reconoce que, ante los límites del conocimiento teórico, es necesario volverse hacia el conocimiento trágico. Por ello, en los capítulos siguientes, el autor estudia la posibilidad de un *renacimiento de la tragedia* en su Alemania contemporánea.

Aquí surgen unas cuantas preguntas. ¿Es Eurípides un hombre teórico? ¿Es Eurípides un optimista? ¿Son sus protagonistas optimistas? Respuesta rápida: no. Eurípides es un poeta, no es un sofista. Si recordamos el modo en que tanto Vernant como Juliá caracterizaban la relación de Eurípides con los avances técnicos de la oratoria podemos responder que el poeta los utiliza como herramienta. Su objetivo jamás pasa por alcanzar una verdad teórica garantizada.

Otra pregunta: ¿es, en rigor, el socratismo estético acaso un oxímoron? Es decir, ¿cuán posible es ser a la vez poeta y socrático? ¿Cuán posible es ser a la vez un *hombre teórico* y un *poeta trágico*? Respondemos también rápidamente que los poetas de la comedia nueva son socráticos, pues su arte se reduce a una serie de argumentaciones cuyo valor se encontraría tan sólo en sus conclusiones moralizantes. Sin embargo, Eurípides es un trágico. ¿Incluso según Nietzsche? Cuando declara a la comedia nueva heredera de la tragedia, sostiene que es heredera de Eurípides, es heredera de la agonía de la tragedia. Pues bien, la tragedia agonizante no deja de ser tragedia.

---

<sup>3</sup> Sobre el valor de los personajes femeninos, véase Rodríguez Cidre y Buis (2011).

Incluso en *Las ranas*, muy usado por Nietzsche, aunque es derrotado en el *agón* por Esquilo, el objetivo inicial del viaje de Dioniso al Inframundo era encontrar a Eurípides (vv. 60-70).

## 7. Conclusión

Confiamos haber realizado una aceptable defensa de Eurípides frente a las acusaciones nietzscheanas. Reconocimos el dionisismo en su obra a partir de otros autores. Ejemplificamos con fragmentos de su obra para mostrar el modo en que nosotros entendemos dicho dionisismo. Y analizamos conceptualmente las críticas estéticas específicas realizadas por Nietzsche.

Con todo, hay un gran problema que nos resta. ¿Está el concepto de *lo trágico* en Nietzsche ligado necesariamente a la distancia que éste tiene con la poesía eurípidea? Es decir, ¿estamos tomando por *lo trágico* un concepto distinto al que Nietzsche usa? ¿Es una defensa desacertada ésta que hemos hecho?

Nosotros consideramos que incluir a la obra de Eurípides dentro del género trágico es enriquecedor para la poesía y la filosofía estética que pueda edificarse sobre ella. Los principios fundamentales están allí, como esperamos haber demostrado. En *Bacantes*, por ejemplo, no hay trascendencia trasmundana que otorgue sentido al mundo material (no hay optimismo), lo divino radica en la vida humana. El sentido de la existencia se encuentra en el *páthos* trágico. El hombre debe reconocer su condición de mortal y adecuarse a los poderes que lo sobrepasan para vivir en armonía con ellos. Rechazarlos y pretender controlarlos es el mayor error que puede cometer. El sentido de la existencia del hombre se encuentra en su propia vida y no en promesas de bienaventuranza, descanso y paz de su alma tras la muerte.

Más todavía. La dureza de Nietzsche contra Eurípides tiene su fundamento en factores externos a su poesía. ¿Cuál? El proyecto estético-político que Nietzsche presenta para el renacimiento de la tragedia en la Alemania romántica de Wagner. La dureza contra el Eurípides socrático no sería más que un recurso estilístico con el cual se conforma una especie de enemigo clásico de renombre que golpear. Todo en favor de la música wagneriana.

Sabemos de lo arriesgado y hasta especulativo de la tesis, pero nos permite heurísticamente encontrar en el pensamiento nietzscheano una valoración positiva de Eurípides como trágico. Temeridad, de las que Nietzsche no se guarda, habría sido sencillamente descalificarlo en su condición de trágico. Sin embargo, lo deja ahí, en el umbral. Es un trágico. Pero es el último.

Si releemos la cita con la que comenzamos, es posible advertir que todo el pecado atribuido a Eurípides es que la tragedia muere en sus manos. Pues bien, esto no implica que el poeta la mate; sino tan sólo que la tragedia muere en sus manos. La muerte de la tragedia no se debe a la falta de dionisismo de Eurípides, sino más bien a la falta de dionisismo de los poetas siguientes de quienes el Dioniso aristofaneo (vv. 70-100) reniega: Iofonte, Agatón, Jenócles, Pitángelo.

Quizás sirva como apoyo textual un pasaje de *Sócrates y la tragedia*, conferencia de 1870, donde se refiere al poeta con un tono más amistoso. Con esto terminamos:

En una visión retrospectiva como ésta uno está fácilmente tentado a formular contra Eurípides (...) esta conclusión: '¿Qué mal *no* procede de él?' Pero cualesquiera que sean los nefastos influjos que derivemos de él, hay que tener siempre en cuenta que Eurípides actuó con su mejor saber y entender, y que, a lo largo de su vida entera, ofreció de manera grandiosa sacrificios a un ideal. En el modo como él luchó contra un mal enorme que él creía reconocer, el modo como es el único que se enfrenta a ese mal con el brío de su talento y de su vida, revélase una vez más el espíritu heroico de los viejos tiempos de Maratón. (Nietzsche, 2012, p. 228-229).

## Referencias

- ALLAN, W. *Euripides and the sophists: society and the theatre of war*. Urbana: Stipes Publishing, 1999.
- ARISTÓFANES. *Comedias III*. Trad. Macía Aparicio. Madrid: Gredos, 2007.
- EURÍPIDES. *Tragedias I*. Trad. Medina Gonzalez y López Férez. Madrid: Gredos, 1991.
- EURÍPIDES. *Tragedias II*. Trad. Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1985.
- EURÍPIDES. *Tragedias III*. Trad. García Gual y de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1979.
- JULIÁ, V. Eurípides: crisis y vuelta a los orígenes. In: JULIÁ, V. (Ed.) *La tragedia griega*. Buenos Aires: La Isla de la Luna, 2006. p. 99-108.
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2012.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E.; BUIS, E. *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones de género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA, 2011.
- VERNANT, J-P. El Dionisio enmascarado de las Bacantes de Eurípides. In: VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. (Eds.) *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*. Trad. Iriarte. Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 223-252.