

S

uddenly Last Summer de Tennessee Williams: un tributo a Eurípides en el teatro del siglo XX

Alejandro M. Errecalde
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen: El presente estudio se propone el abordaje de un texto dramático de Tennessee Williams (*Súbitamente, el último verano*) con la finalidad de observar en él todos los elementos ‘dionisiacos’ utilizados por el autor, extraídos de su intertexto primordial: las *Bacantes* de Eurípides. El análisis de la obra propondrá la forma en la que la cosmovisión particular del dramaturgo norteamericano los ‘resemantiza’, convirtiendo esta nueva creación en un ‘tributo’ a uno de los más grandes trágicos de Grecia.

Palabras clave: Tennessee Williams | Eurípides | *Bacantes* | *Súbitamente el último verano* | intertextualidad

***Suddenly Last Summer* by Tennessee Williams: a tribute to Euripides in the twentieth century theatre**

Abstract: This study aims at approaching to one of Tennessee Williams’ dramatic texts (*Suddenly Last Summer*) to observe every Dionysiac element used by the autor there, taken from their essential intertext: Euripides’ *Bacchae*. The analysis of the play will propose the way in which the particular cosmovision of this American playwright gives them a new signified, transforming his new creation in a ‘tribute’ to one of the most important Greek tragedians.

Keywords: Tennessee Williams Euripides | *Bacchae* | *Suddenly Last Summer* | intertextuality

A Marcelo Adrián Blanco

A lo largo de los siglos, la tragedia griega se convirtió en intertexto de innumerables obras literarias. De este modo, diversos autores de todos los géneros, y no sólo del drama, hicieron propias las mismas universales inquietudes humanas expresadas por el mito que habían dado forma al poema trágico de la Grecia del Siglo de Oro, tamizándolas con las ópticas correspondientes a sus cosmovisiones singulares, sus sociedades particulares o las inquietudes históricas de la época en que les tocó vivir, elementos en su totalidad alejados de la idiosincrasia helénica pero al mismo tiempo ‘reactualizadores’ de ésta en algún punto. Tal es el caso de la pieza teatral que les acercamos en el presente estudio: *Suddenly Last Summer* (*Súbitamente, el último verano*), estrenada en 1958 por el gran observador y crítico de la sociedad sureña de los Estados Unidos, Tennessee Williams.

La obra presenta una marcada intertextualidad con la última pieza compuesta y conservada de Eurípides (*Bacantes*) ya desde la extensa didascalía que abre el primero de sus cuatro cuadros:

El decorado es irreal, cual si se tratase de un ballet dramatizado. Representa parte de una mansión de estilo gótico victoriano en el Barrio Jardín de Nueva Orleans, a últimas horas de la tarde, entre fines del verano y principios del otoño. La habitación se funde con un jardín fantástico, que tiene más de selva tropical o bosque que otra cosa, correspondiente a la edad prehistórica de los helechos gigantes, en que a seres vivientes les crecían extremidades por formación de aletas y las escamas se convertían en piel. Los colores de esta selva-jardín son violentos sobre todo en razón de que un vaho visible sube de la tierra con el calor que sigue a la lluvia. Hay macizas flores de árboles que sugieren órganos de un cuerpo humano, arrancados, todavía con el brillo de la sangre aún no seca. Se perciben broncos gritos, silbidos penetrantes y otros ruidos como de fuertes pisadas, tal cual si el jardín estuviese poblado de bestias, serpientes y aves, todas salvajes. (137).

Tal natural y ‘dionisiaca’ descripción de la sala de una mujer vieja y rica (la señora Violeta Venable), que se abre sobre un jardín boscoso, funciona como el portal de acceso a este mundo que se corresponde con una visión surrealista de cierta clase de infierno, una nueva vislumbre aterradora del propio ‘gótico sureño’ de Williams, al tiempo que rescata el mismo ambiente del dios del vino y del delirio místico. Una vez más ‘naturaleza’ y ‘cultura’ se convertirán en elementos antagónicos (reflejados magistralmente en ese espacio en el que resulta

prácticamente imposible el establecimiento de límites claros) que llevarán a Sebastián Venable (nuestro moderno Penteo) a su ruina y posterior destrucción. El simbolismo implícito en las flores tropicales comparadas con entrañas humanas que chorrean sangre y en los gritos destructivos de los seres de la selva proporciona otro ejemplo de la forma en que Williams impone su interpretación personal a una forma artística, una teoría o, en este caso particular, un mito.

Inmersa en este trasfondo macabro, *Suddenly Last Summer* pone al descubierto la historia de una aristócrata sureña y su hijo cuarentón y recientemente fallecido, tal como la relata hacia el final Catalina Holly, prima del muerto y heroína que nunca resistió la tentación de decir la verdad. La pieza está constituida por cuatro escenas breves, de las cuales la primera y la última son variaciones de una especie de monólogo interrumpido, correspondientes a la Sra. Venable y a Catalina respectivamente. La segunda y la tercera están ligeramente desarrolladas, como si hubieran sido escritas con la intención de extender la pieza o de proporcionar un intervalo necesario entre las dos narraciones radicalmente opuestas. El ‘recital’ de los siete personajes que intervienen en la acción está fuertemente orquestado con ruidos provenientes de la naturaleza en todo momento: hay graznidos destemplados de pájaros para los instantes brutales y dulces trinos que acompañan los discursos honestos o los sentimientos tiernos.

La ‘bien cuidada selva’, compuesta por plantas exóticas minuciosamente identificadas con sus nombres latinos y flores carnívoras alimentadas con moscas traídas especialmente desde Florida, es un correlato de la personalidad y de la vida absolutamente planificada del ya ausente y sin embargo ‘omnipresente’ Sebastián, tanto como resulta en boca de su madre el relato de su trabajo vital: la poesía convertida en rito. Luego de una gestación de nueve meses daba a luz un poema, un poema por año, escrito durante el verano y en el transcurso de los viajes casi siempre hacia lugares exóticos que realizaba con la única compañía de su progenitora, tarea que se extendió a lo largo de veinticinco años y que dio origen a un elegante volumen ribeteado en oro, ‘receptáculo sagrado’ de cada una de esas composiciones impresas a mano en una prensa del s. XVIII. Todos estos detalles sobre la vida del muerto se desprenden de la charla de la Sra Venable con el Dr. Cukrowicz (o Dr. ‘Azúcar’, como ella prefiere llamarlo, debido a que ésta es la traducción de su apellido polaco), un joven psiquiatra y neurocirujano de un hospital del estado que es citado por la protagonista con la aparente ‘humanitaria’ decisión de crear una fundación en memoria del poeta fallecido, pero que esconde

sin embargo la malévolas intención de la práctica de una lobotomía a su sobrina Catalina, con la finalidad de que ésta no continúe divulgando lo que sabe acerca de las costumbres de Sebastián. La muchacha, que había sido su acompañante de viaje ese ‘último verano’ por causa de una fuerte indisposición de su madre, se encuentra, al momento de abrirse el texto, internada en un manicomio privado cuya cuota es pagada por la infinita generosidad de ‘Tía Violeta’. Luego de la muerte de Sebastián, el personaje acusa históricamente a la sobrina de tratar de destruir tanto la leyenda del maravilloso compañerismo entre madre e hijo como la reputación de Sebastián, causas que culminan en la triste consecuencia de su confinamiento.

A lo largo de toda su charla con el médico, la Sra. Venable continúa realizando un obsesivo hincapié en la profesión de su hijo, vinculándola en todo momento con ‘la búsqueda de una imagen clara de Dios’. Y entramada con el relato de sus viajes a las Islas Encantadas para cumplir tal fin (en el que se narra un ataque de aves acuáticas a un grupo de crías de tortugas, clara imagen especular de la futura muerte del poeta) y el fallido intento de conversión a la religión budista por parte de Sebastián (para lo cual la Sra. Venable abandona por completo a su esposo moribundo y, en un intento de ‘salvar’ a su hijo, lo hospeda finalmente con ella en el Hotel Shephard de El Cairo y el Ritz de París), encontramos la descripción de la enfermiza relación mantenida por la madre y el hijo. Ambos impulsados por su resistencia a envejecer (hoy podríamos decir, afectados por el ‘síndrome de Peter Pan’), Sebastián y Violeta elaboran un régimen de disciplina y abstinencia y construyen cada uno de sus días como si fuera una obra de arte. Ella se vanagloria ante el ‘Dr. Azúcar’ de la pureza de su hijo: a los cuarenta años de edad, todavía era ‘casto’. Por supuesto que este es otro de los intentos desesperados del personaje por tratar de encubrir la verdadera inclinación sexual de Sebastián (el espantoso ‘secreto a voces’ y al mismo tiempo el contenido de los relatos de Catalina), la que sin embargo deja escapar en un claro indicio dirigido al psiquiatra:

Sra. Venable: [...] Pero necesitaba aclararle bien que el mundo perdió mucho cuando yo perdí a mi hijo el último verano. Le habría gustado conocerlo; a él le habría encantado conocerlo a usted. Mi hijo Sebastián no fue un ‘snob’ en cosas de su familia ni ‘snob’ en cosas del dinero, pero fue ‘snob’, de todas maneras. ‘Snob’ en lo tocante al encanto personal de la gente; insistía en que tuviesen buen aspecto cuantos lo rodeaban y poseía una pequeña corte de jóvenes y bellas personas siempre en torno suyo, dondequiera que fuese, tanto aquí en Nueva Orleans como en Nueva York, o en la Costa Azul, en París o en Venecia. Siempre con su pequeño cortejo de representantes de la belleza, el talento y la juventud. (142-143).

Antes de finalizada esta charla hacen su entrada en escena la Señora Holly y Jorge, madre y hermano de Catalina respectivamente. Estos dos sureños grotescos característicos de la dramaturgia de Williams introducen en el texto una nueva visión acerca de lo enfermizas que pueden llegar a resultar las relaciones humanas al mostrarse sumisos en todo momento ante el principal de los poderes de Violeta: su condición social y su dinero. Ambos aspiran a que la anciana levante la impugnación que existe sobre el testamento de Sebastián, el cual debería dejar cincuenta mil dólares para cada uno de sus primos. Y por supuesto que ambos aceptan también la lobotomía de Catalina como la única posibilidad de concreción de sus deseos. La entrada y rápida salida de estos dos personajes motiva el cambio momentáneo del tema de la charla entre la mujer y el médico, la que deriva por supuesto en la ‘enfermedad’ de la muchacha y el papel de ‘benefactora’ de su tía, el cual es comparado con “el de una víctima, víctima que se lleva al sacrificio”, para agregar enseguida: “Quieren su sangre, sí, doctor, quieren derramar su sangre en las gradas del altar de sus egos ultrajados y ultrajantes” (145).

El primer cuadro se cierra con el aviso de la Srta. Foxhill (la sirvienta de Violeta) acerca de la llegada de Catalina acompañada por una monja de la institución, la Hermana Felicity, quienes se colocan en la puerta que separa la sala del jardín y se convierten de este modo en testigos de las últimas palabras del médico: la negativa de la aceptación del ofrecimiento del subsidio, entendido abiertamente como un soborno.

El brevísimo segundo cuadro tiene como integrantes precisamente a Catalina y la religiosa. Catherine Holly, cuyo apellido hace una directa alusión a lo ‘sagrado’, hace su entrada como una enajenada, una bacante presa de la peor de las locuras. Sin embargo, ella resulta al mismo tiempo el ejemplar más extraño de toda la selva literaria de Tennessee Williams: un ser humano absolutamente ‘normal’ más allá de su estado momentáneo, una chica principalmente honesta e inteligente que no es exageradamente sensual pero tampoco está frustrada y que ama apasionadamente la verdad. En fin, un personaje ‘fuera de lugar’ en el contexto de esa tertulia de enfermos mentales, pero que sin embargo no odia a su tía porque, según el criterio de la joven, el odio sólo es compatible con la demencia.

El trasunto del ‘travestismo ocasional’ derivado de la curiosidad de Penteo, es decir, la homosexualidad de Sebastián, se transforma en la clave de la construcción de todo el segundo cuadro. Allí se observan también la preferencia por los destinos

exóticos para sus viajes, desprendida de la atracción sentida por Sebastián hacia los hombres de raza negra, además del motivo del ‘castigo’ infringido por su dios personal: la consideración de sus amantes eventuales como objetos, meros ‘platos de un menú’.

Catalina: El doctor sigue en la puerta todavía, pero es demasiado rubio para que las cortinas lo oculten. Atrae la luz y la refleja a través de ellas. (Se vuelve desde la puerta.) Los rubios seguían en segundo término. Eran el plato siguiente del menú.

Hermana: ¡Cállate, Catalina! Calla.

Catalina: El primo Sebastián aseguraba estar famélico de rubios, ahíto de morenos. Todos los folletos de turismo que había reunido hacían propaganda de los países rubios del norte. Creo que ya tenía pasajes tomados para los dos a... a Copenhague o ... Estocolmo. ¡Ahíto, hartado de gente oscura, hambriento de gente de tez clara! Así hablaba de las personas, como si fuesen... platos de un menú. ‘Aquél es riquísimo, ese otro es apetitoso’ o ‘no es apetitoso’. Creo que eso era debido a que estaba medio muerto de hambre, después de vivir a fuerza de píldoras y ensaladas. (152).

Williams atribuye a este personaje la misma definición del amor que había puesto antes en los labios de la prostituta Margarite Gautier, quien dice cínicamente a Jacques Casanova que ese sentimiento es sólo una cuestión de acostumbramiento mutuo. Catalina amaba a Sebastián y relata la forma en la que ambos se habían necesitado mutuamente ese último verano; el problema es que ella sólo podía ofrecerle un amor maternal, el único que Sebastián estaba dispuesto a aceptar. Ella era la única chance para poder salvarlo de sí mismo, como explica la mujer en el cuadro cuarto, completando “una especie de... ¡imagen!... que él se había forjado de sí mismo, como de una especie de sacrificio a una forma terrible de...”. El médico concluye la frase con la palabra “Dios” (166). A su vez, Sebastián podía ayudarla (y de ahí la elección de su prima como acompañante en ese último viaje) a huir del recuerdo de un intento de violación por parte de un joven recién casado, un acompañante casual de un baile de carnaval.

El tercer cuadro de la pieza, de extensión también breve, configura la inescrupulosidad y el interés de la Sra. Holly y de su hijo Jorge en la conversación que mantienen a solas con Catalina. Ambos intentan infructuosamente convencer a la muchacha para que deje de ‘inventar esas historias’ hasta que la entrada en escena de Tía Violeta determina el cambio de cuadro y nuevamente, el cambio de tono en la obra. Como contrapartida de la visión expuesta por la Señora Venable en

el cuadro primero, y luego de ser inyectada con una especie de ‘suero de la verdad’, se escucha ahora la versión completa de lo ocurrido de boca de uno de sus protagonistas, Catalina.

El sentimiento de culpa que exige de Sebastián Venable un castigo tan terrible constituye una de las descripciones más espantosas del puritanismo pervertido que se puede hallar en Williams. El tema de la expiación es una de las obsesiones que parecen haber atormentado continuamente al dramaturgo y a muchos de sus personajes. El problema de Sebastián permaneció oculto mientras su madre le sirvió de escudo. Pero cuando la Señora Venable sufrió un síncope y fue reemplazada por Catalina como compañera de viaje, ésta no tardó en descubrir la verdad. Separado de la figura dominante de Violeta, Sebastián se desmoronó: dejó de escribir, reemplazó a los jóvenes aparentemente elegantes que lo seguían por granujas harapientos; y su deterioro moral resultó aún más evidente cuando le hizo usar a su prima un traje de baño de hilo blanco, de una pieza, que se volvía transparente al mojarse. A ella le tocaría desempeñar el papel de ‘celestina’, como su madre lo había hecho ya antes inconscientemente. La Señora Venable y Catalina, que no eran tímidas como Sebastián, atraían lo que él deseaba. Durante ese último verano no tardaron en seguirlo multitudes de jóvenes hambrientos que vivían recogiendo basura en la playa.

En el último día de su vida, Sebastián, al igual que todos los anormales vestidos de blanco que ha creado Williams, está costosa e inmaculadamente ataviado. A las cinco merienda nerviosamente con Catalina en un restaurante de la costa. Los niños hambrientos, desnudos, los miran comer. Algunos de ellos ya habían dejado atrás la infancia y Sebastián había conocido a muchos (inclusive íntimamente) durante sus excursiones a la playa. Hacen ruidos burlones y se cubren la cara con los puños. Echándose píldoras a la boca, Sebastián le ruega a Catalina que no mire a los mendigos y los define despectivamente como “la amenaza social del país” (176). Algunos de los chicos integrantes de este grupo de bacantes masculinas inician un extraño coro en pedido de algo que llevarse a la boca (casualmente, la palabra que repiten ininterrumpidamente es ‘Pan’ —en castellano, en el original—, el nombre de la divinidad fuertemente relacionada con lo sexual e integrante del cortejo de Dioniso). Luego les dedican una serenata en la que abundan los insultos, y para la que utilizan un grupo de instrumentos de percusión improvisados al mejor estilo de las acólitas del dios: latas achatadas, hojalatas aplanadas que forman una especie de címbalos y bolsas de papel infladas. En su descripción del espantoso

último día, Catalina hace un comentario acerca de Sebastián que caracteriza la ‘parálisis moral’ de tantos protagonistas de las obras de Williams, quizá como una reacción del dramaturgo contra las normas puritanas:

Catalina: Y pensaba que nadie tenía derecho a quejarse o a obstaculizar en forma alguna, aunque supiera que lo horrible era horrible y lo incorrecto era incorrecto, ¡y en verdad mi primo Sebastián nunca estaba seguro de que algo fuera incorrecto! ¡Le parecía inapropiado adoptar una actitud acerca de cualquier cosa que se tratara! [...] excepto continuar haciendo lo que algo interior le imponía [...]. (178).

En el momento culminante de la serenata injuriosa, Sebastián hace valer sus derechos por única vez en su existencia: ordena a los mozos del restaurante que echen por la fuerza a los ‘pequeños monstruos’. El poeta arroja un puñado de billetes sobre la mesa, sale como en trance y pronto es perseguido cuesta arriba por los chicos desnudos en medio del blanco resplandor quemante. Sebastián grita cuando lo alcanza la turba, pero al llegar los mozos, la policía y otra gente, lo encuentran arrojado contra una pared blanca, desnudo como sus atacantes y con su cuerpo mutilado. Catalina describe la escena:

Le arrancaron o cortaron pedazos con sus manos o sus cuchillos o quizás con aquellas latas melladas con que hacían música; le arrancaron pedazos y se los metieron en sus boquitas negras, glotonas, feroces y vacías. (180).

El médico reacciona frente a la histeria de la Señora Venable diciendo al cerrar la obra: “Creo que por lo menos deberíamos considerar la posibilidad de que el relato de la chica sea cierto [...]” (181).

Un elemento para destacar en la escena de la descripción de la muerte de Sebastián consiste en el hecho de que los tres componentes principales del ritual dionisiaco se encuentren presentes: la *oreibasiá* o marcha danzante de las Bacantes por las montañas, el *sparagmos* o desgarramiento del animal sacrificial y finalmente la *wpofa giá*, la acción de ingerir alimentos crudos —especialmente, la carne— derivada del verbo *wpofa gev*. El poeta se convierte así en un clarísimo sucedáneo del Penteo eurípideo, al sufrir en su propia persona las mismas crueles acciones con las que culmina la tragedia griega. Otros dos temas se presentan de forma similar en ambas obras: el poder de la locura y la revelación de la verdadera realidad. La trama del texto de Williams se centra, como dijimos, en el intento de la

Sra. Venable por conseguir que su sobrina sea sometida a una lobotomía para de este modo mantenerla permanentemente silenciada y evitar que esta ‘verdad’ sobre la vida de su muy amado hijo continúe siendo revelada. La internación de Catalina sólo ha logrado empeorar su amnesia histórica y la ha vuelto incapaz de enfrentar su propia verdad (el hecho de que los mismos jóvenes que ella había procurado a su primo como compañeros de juego sexuales culminen asesinándolo), del mismo modo en que, luego del asesinato de su hijo, Ágave es incapaz de comprender sus propias acciones por lo que son. Ambas mujeres están ‘locas’, y la presencia de escenas paralelas como la de los jóvenes atacando a Sebastián y el intento de violación sufrido por Catalina nos permite enfocar la ‘menádica’ respuesta de ese grupo bajo la misma luz. Cada uno de esos ataques está, en su propia forma, vinculado con la locura. Curiosamente, y desde el punto de vista exclusivamente técnico, las escenas de revelación en *Suddenly...* y *Bacantes* están construidas en el particular ritmo de la *stichomythia*: Catalina y el ‘Doctor Azúcar’ reflejan los patrones clásicos de Ágave y Cadmo.

Bajo la influencia de ese ‘suero de la verdad’, el médico está determinado a conseguir de los labios de la muchacha ‘la absolutamente verdadera historia’. Ella es finalmente capaz de escapar de su locura por medio de la verbalización de la verdad. El mismo acento en la verdad como realidad alterna a la locura aparece también en la tragedia de Eurípides: Cadmo sugiere que una aparición temprana de la Verdad (α) ἡθεΐα) podría haber alejado la tragedia de Penteo, y luego le relata a Ágave todo lo que ella ha hecho bajo la influencia del dios. Pero mientras la revelación de la verdad libera a estos dos personajes femeninos de sus respectivas locuras, para bien o para mal, la misma verdad rompe el ya inestable asidero de Violeta a la realidad, y al tiempo que Catalina relata la historia de ese último verano junto a su primo, la Sra. Venable se muestra irrevocablemente insana. Entonces y súbitamente, la comparación con *Bacantes* se convierte quizás en un contraste, cuando Catalina cita a Sebastián diciendo: “Ni siquiera un Dios puede cambiar la verdad” (169).

Williams ha dosificado el recuerdo de la historia de Sebastián Venable con la intención de provocar emociones antes que de alentar la reflexión. Su entusiasmo por la brutalidad (reflejado en la obra tanto en la descripción de los pájaros que devoran las crías de tortuga hasta el canibalismo de la escena final) sugiere a qué extremos está dispuesto a llegar para provocar sacudimientos teatrales. El efecto acumulativo de la historia, que concluye con la escalofriante descripción ‘poética’

de los ‘jóvenes- Bacantes’, contribuye a disipar cualquier significado trascendente que haya concebido el dramaturgo. Después de la sincera narración de la muchacha, todas las referencias o implicancias posibles encerradas en la parte anterior de la obra quedan eclipsadas por el espanto del cuadro final. Robert Brustein ha catalogado esta historia de horror como ‘una metáfora homosexual’. La pieza presenta otra perspectiva particular y muy enfermiza del mundo.

El autor pretendió otorgar a esta obra grotesca de gótico sureño —que constituye una morbosa expansión de su propia teoría de la culpa y el castigo— una trascendencia universal. Le hace decir a Catalina, antes de su detallada confesión:

Sé que es una historia tétrica pero es un caso auténtico de nuestra época y del mundo en que vivimos y lo que le sucedió verdaderamente al primo Sebastián en Cabeza de Lobo [...]. (157).

Williams lleva su simbolismo privado a extremos increíbles cuando toma a un artista decadente, pederasta y maduro, un sibarita que nunca se define ni por el bien ni por el mal, cuya perversión sexual apunta hacia niños cada vez más jóvenes, y que finalmente muere devorado por estos granujas hambrientos, y convierte a esta figura peculiar, en la situación peculiar descrita, en una alegoría destinada a representar a todos los hombres de nuestro tiempo.

Ciertamente, la obra refleja cuestiones propias del arte del dramaturgo estadounidense, pero nos otorga al mismo tiempo la oportunidad, o quizás la responsabilidad, de volver una y otra vez a visitar *Bacantes* con el fin de hacernos cuestionamientos que pueden no haber sido preguntados antes: ¿es posible la unión con el Dios (el festín comunal) o el hecho de poder ‘mirar directamente al Dios a la cara’, como Sebastián desea? Si esto resulta afirmativo, ¿por qué esta comunión es siempre de carácter violento para los seres humanos? ¿Cuán significativa es el ‘crimen’ de la ambigüedad sexual (recordemos que ambos personajes, Penteo y Sebastián, ‘disfrazan’ de diferente manera su sexualidad con la intención explícita de engañar)? ¿Cuál es la naturaleza y el mecanismo de la locura que logra apropiarse de una multitud? ¿Los participantes de estos actos sufren alguna repercusión cuando los efectos de tal estado se evaporan? Y finalmente: ¿es el ‘miedo a ser devorado’ el mismo para los antiguos griegos que para Tennessee Williams?

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- DIGGLE, J. (ed.). (1994^a). *Euripidis Fabulae. Tomvs III*. New York.
- _____. (1994^b). *Euripidea. Collected Essays*. Oxford.
- DODDS, E.R. (1960). *Euripides. Bacchae*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford.
- GIBBONS, R. & Ch. SEGAL (2001). *Euripides. Bakkhai*. Translated by R. Gibbons. With Introduction and notes by Ch. Segal. Oxford, New York.
- GREGOIRE, H. & J. MEUNIER (1979). *Euripide. Les Bacchantes*. Tome VI². Texte établi et traduit. Paris.
- KIRK, G.S. (1979). *The Bacchae of Euripides*. Translated with an introduction and commentary, Cambridge. London, New York: Melbourne.
- LACROIX, M. (1976). *Les Bacchantes d' Euripide*. Introduction, texte, traduction et commentaire. Analyse métrique des parties lyriques. Paris.
- ROUX, J. (1970). *Euripide. Les Bacchantes. I*. Introduction, texte et traduction. Paris.
- _____. (1972). *Euripide. Les Bacchantes. II*. Commentaire, Paris.
- SEAFORD, R. (1996). *Euripides. Bacchae*, with an Introduction, Translation and Commentary. England.
- WILLIAMS, TENNESSEE. (1972-81). *The Theatre of Tennessee Williams*, 7 vols. New York.
- _____. (1995). *Súbitamente, el último verano*. Traducción de Manuel Barberá. Buenos Aires.

Bibliografía crítica

- BURNETT, A. P. (1970). "Pentheus and Dionysus: Host and Guest" en *CP* LXV, 1: 15-29.
- DE ROMILLY, J. (1986). *La modernité d' Euripide*. París.
- EASTERLING, P. & KNOX, B. (eds.) (1989). *The Cambridge History of Classical Literature*, Volume 1, Cambridge.
- FALK, S.L. (1961). *Tennessee Williams*. New York.
- GRUBE, G.M.A. (1961). *The Drama of Euripides*. London.
- HIRSCH, F. (1979). *A Portrait of the Artist: The Plays of Tennessee Williams*. London.
- JACKSON, E.M. (1965). *The Broken World of Tennessee Williams*. New York.
- LEAVITT, R.E. (1978). *The World of Tennessee Williams*. New York.

- LONDRE, F.H. (1980). *Tennessee Williams*. New York.
- OTTO, W.F. (1997). *Dioniso. Mito y culto*. Traducción de C. García Ohlrich. Madrid.
- SEGAL, Ch. (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, New Jersey.
- STANTON, S. (ed.). (1977). *Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. Oxford.
- THARPE, J.L. (ed.) (1980). *Tennessee Williams: Thirteen Essays*. London.
- VERNANT, J.P. (2002) "El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides", en Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Volumen II. Traducción de A. Iriarte. Barcelona, Buenos Aires.
- WEALES, G. (1965). *Tennessee Williams*. New York.
- WINDHAM, D. (ed.) (1976). *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham: 1940-65*. New York.

Recibido: 16 de agosto de 2005 Evaluado: 14 de marzo de 2006 Aceptado: 30 de marzo de 2006
--