

Finalmente, C. Mossé concluye sosteniendo que la *Constitución de Atenas* es, claramente, una obra producto de la escuela aristotélica, ya sea del mismo Aristóteles o de alguno de sus discípulos, y que su objetivo más evidente no fue otro que dar a conocer el origen del funcionamiento del sistema político existente. El autor de la *Constitución* parte de informaciones y observaciones que han contemplado tanto las fuentes ya discutidas como las tradiciones y discursos más o menos fiables, es decir, la realidad de Atenas de la segunda mitad del siglo IV.

El estudio exhaustivo y serio que lleva a cabo Claude Mossé es de fundamental importancia para quienes se acerquen al texto de la *Constitución*, con la inquietud de comprender la historia de la *politeia* de los atenienses, buscando encontrarle un sentido a su evolución.

El texto que se presenta en esta edición reproduce, en una versión bilingüe, el texto griego y francés, a cargo de Georges Mathieu y Bernard Haussoulier, texto que fuera publicado en el año 1922 y que ahora se enriquece y actualiza con las anotaciones a cargo de la autora de la "Introducción".

Inmediatamente después del texto, en la parte llamada "Autour de la Constitution d'Athènes", se reproducen fragmentos de autores como Aristóteles, Plutarco, Herodoto e Isócrates en los que se pueden observar coincidencias y alguna que otra diferencia de interpretación de los hechos abordados en la obra, todos ellos acompañados de un breve e inteligente comentario de la catedrática francesa.

Para concluir la edición, se brinda un "Lexique" con la aclaración de términos específicos, que resulta de gran utilidad para el lector. Asimismo se ofrece un "Plan d'Athènes", reproducción tomada de la obra de P. J. Rhodes (1981), *A Commentary on the Aristotelian Athenaiion Politeia*. Finalmente, una "Bibliographie" sirve de corolario a la excelente propuesta editorial que acerca este volumen para todo aquel que se preocupe por indagar en una de las culturas más ricas de la historia de las civilizaciones occidentales.

Graciela Noemí Hamamé

Universidad Nacional de La Plata.



Erich Segal (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1996, xxi + 331 pp.

La editorial oxoniense ha confiado nuevamente a Erich Segal la edición de un volumen colectivo, esta vez sobre la obra de Aristófanes.¹ El propio Segal

¹Segal es también el editor de *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983.

tiene a su cargo la introducción, y un artículo de su autoría inaugura la serie de dieciséis ensayos, en su mayoría previamente publicados en revistas de la especialidad, entre los setenta y los ochenta. Muchos de ellos se presentan abreviados, inclusive en algún caso la reducción alcanzó al propio título o se han suprimido las notas. El objetivo de estas colecciones siempre ha sido llegar a un público más vasto que el reducido ámbito de académicos y especialistas. Esto explicaría la supresión de pasajes extensos en lengua griega, que sólo aparecen en su traducción inglesa y se han permitido las transliteraciones en frases muy breves, mayormente autocontenidas.

En la introducción se ofrece una visión abarcadora de la crítica aristofanesca en lo que va de este siglo y se adelanta el asunto de cada uno de los artículos seleccionados, estableciendo vínculos entre ellos y con el resto de la bibliografía, con comentarios y observaciones, a nuestro parecer, muy atinados. No es posible afirmar que el rastreo en tal sentido sea exhaustivo -tampoco éste parece ser su objetivo- pero constituye una guía acertada que intenta poner orden al conjunto de la producción crítica, postulando una serie de diez categorías que abarcarían las diferentes problemáticas discutidas en relación con la comedia antigua. Las ediciones también están contempladas en la lista. Lamentablemente el volumen carece de una bibliografía final que dé cuenta al menos de todos los trabajos citados, por otra parte, de rutina en una publicación de este tipo.

Aproximadamente la mitad de los capítulos desarrollan cuestiones generales de la comedia de Aristófanes. El primero de ellos ("The *Physis* of Comedy") desborda incluso los márgenes de la comedia antigua al proponer una perspectiva de desarrollo del género cómico hasta la comedia nueva. Del mismo modo que Aristóteles reconoce que la tragedia ha alcanzado una forma desarrollada (*Poética* 1449a9ss.), Segal postula una evolución paralela para la comedia desde sus formas más caóticas hasta el cosmos de la trama menandrea. La comedia antigua resulta, por lo tanto, un mero estado de desarrollo en el progreso hacia la *physis* última del género cómico, caracterizada por una trama estructurada con un final feliz.

El trabajo de O. Taplin ("Fifth-Century Tragedy and Comedy", cap. 2), por su parte, postula que la comedia y la tragedia, en la fase media de las carreras de Sófocles y Eurípides, preservan una serie de oposiciones que apuntan a la diferenciación y definición genérica. La comedia, a diferencia de la tragedia, presenta explícitas referencias a la presencia de un público, a la festividad teatral, a los jueces, al poeta. Según Taplin, la tragedia no socava su propia ficcionalidad como la comedia y es escéptico a la hora de evaluar pasajes que puedan demostrar lo contrario. La parodia también es presentada como una prerrogativa del género cómico; el uso de la tragedia por la tragedia no sería un

fenómeno intertextual equiparable. Finalmente arriesga el autor dos generalizaciones, a su decir "ambiciosas". Por un lado establece vínculos entre el modo de actuar del coro y el de la audiencia, en uno y otro género. Por otro lado, afirma que la esencial diferencia entre los dos géneros también se visualiza en la tendencia a lo particular que domina la comedia antigua, mientras la tragedia se ve compelida hacia lo universal y atemporal.

"Aristophanes and Politics" (cap. 3) de A. W. Gomme y "The Political Outlook of Aristophanes" de G. E. M. De Ste Croix (cap. 4) compendian en su análisis uno de los temas más debatidos por los estudiosos de Aristófanes: el compromiso de la comedia antigua con la política de la Atenas de la época. Uno y otro artículo inauguran dos líneas de pensamientos enfrentadas, en cuyas filas la crítica parece haberse visto en la necesidad de alistarse. La publicación del trabajo de De Ste. Croix como ensayo independiente es uno de los aciertos de selección más destacable, ya que a pesar de su notable repercusión, hasta ahora formaba parte de una serie bastante larga de apéndices de un volumen de más vasto alcance sobre la guerra del Peloponeso (*The Origins of the Peloponnesian War*).

Gomme defiende lo que podría denominarse el apoliticismo de Aristófanes, a favor de privilegiar su rol de dramaturgo, que en su concepción estética equivale al cumplimiento de los valores de imparcialidad y objetividad. Con variados ejemplos de sus obras más políticas, subraya la irrelevancia del conocimiento de la ideología del autor cuando se trata de interpretar una obra literaria. Por otra parte, quienes han creído descubrir las preferencias políticas de Aristófanes han entrado en contradicciones unos a otros.

Desde la posición del historiador, De Ste Croix, encuentra en la obra de Aristófanes una importante fuente para el estudio de la Atenas de su tiempo. De este modo cree escuchar la visión política del autor en los pasajes no cómicos de sus obras, donde se revela su simpatía por los ideales aristocráticos, al mismo tiempo que se enfrenta a la democracia más radicalizada y a sus procedimientos tiránicos como el sistema de cortes, en concordancia con su simpatía por los ricos y nobles. La adhesión de Aristófanes a una política de paz con Esparta, que retrotraiga la situación a la hegemonía compartida por ambos estados sobre el resto de la Hélade, es comprendida, en el marco político, como una tendencia conservadora y "Cimonian". Desde *Acarnienses* hasta *Lysistrata* se propone una interpretación de este ideal de paz en relación con el acaecer social de la época.

En un extenso ensayo, J. Henderson ("The *demos* and the Comic Competition", cap. 5), se ocupa de la *performance* cómica -espectáculo ligado estrechamente al período de soberanía popular democrática- y de su esencial relación con el pueblo (*demos*). La tesis general del trabajo consiste en otorgar

especial relevancia al poder del pueblo en la organización y control del festival. Henderson no pone en duda la seriedad de lo cómico y sostiene que el humor es un modo persuasivo paralelo al serio. El poeta cómico, representante de la intelectualidad del pueblo, influenciaba en la formación de la ideología. Se incorporan al análisis variadas problemáticas, cuya discusión es difícil de compendiar en esta reseña: los desfases de una concepción "carnavalista" en la consideración del fenómeno cómico al tratarse de un evento no autónomo, el alcance y las limitaciones del abuso y el ridículo, las reglas de la competición, los decretos que limitaban la expresión pública, la función política de la *performance* cómica, la diferencia entre comedia, *komos* y yambo, el impacto de la representación cómica en el espectador. El agón cómico queda equiparado a la asamblea y a las cortes, por ser una estructura institucional por medio de la cual el *demos* ejerce su prerrogativa del control social.

Sobre la base de la propia comedia de Aristófanes, S. Halliwell ("Aristophanes' Apprenticeship", cap. 6) intenta dilucidar otro de los temas que ha permitido un amplio margen para el disenso. Se trata de la actividad temprana del comediógrafo y los límites de su quehacer en la preparación de la producción teatral. Examina cuidadosamente aquellos pasajes en los que el autor cómico se refiere a su persona, y rectifica, en la mayoría de los casos, las interpretaciones tradicionales. Aristófanes sólo habría alcanzado una completa *komoidodidaskalia* luego de pasar por un número de estadios previos de práctica teatral (cfr. *Caballeros* vv. 541-4). Dentro de este proceso de aprendizaje, se contempla la posibilidad de que haya contribuido en la obra de otros poetas, a manera de entrenamiento. Entre el 427 y el 425 Aristófanes no produjo sus propias obras, pero los roles del poeta (*poietes*) y el productor (*didaskalos*) merecen, a juicio de Halliwell, una reformulación que los acerque. Muchos pasajes aristofanescos (*Acarnienses* 377-82, 502 ss., *Caballeros* 541-4, *Avispas* 1018 ss.) no serían inteligibles si la audiencia no supiera que Aristófanes era el verdadero autor de sus comedias, aunque fueran producidas por algún otro, como Calístrato.

"Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*" (cap. 7) de H. Foley indaga el uso de la parodia trágica con innovador enfoque. La manipulación de la tragedia eurípidea, del *Télefo* más precisamente, excede los límites de la burla para volverse un recurso certero en la obtención del prestigio y la autoridad moral de los géneros más pretenciosos. El personaje de Télefo se identifica con el poeta cómico, quien se expresa a través de Diceópolis, en la necesidad que tienen ambos de defender causas justas y se refuerzan de este modo los reclamos de la parábasis sobre el valor cívico de la comedia. Por otro lado, la parodia explota la retórica y los procedimientos trágicos, fragmentándolos y haciéndolos visibles

para la audiencia. Este análisis redefine la relación de la tragedia de Eurípides con el teatro de Aristófanes.

Acarnienses, *Paz* y, sobre todo, *Lysistrata*, constituyen el objetivo del estudio de J. Newiger ("War and Peace in the Comedy of Aristophanes", cap. 8), en lo que respecta al tratamiento dramático de los temas enunciados en el título del ensayo. Aunadas comúnmente con el rótulo de "comedias pacifistas", Newiger intenta desarticular esta concepción para demostrar que, por el contrario, cada una de ellas difiere en la naturaleza y presentación del concepto de la paz. En *Acarnienses*, por ejemplo, la paz se manifiesta casi exclusivamente a través de los placeres del cuerpo -eróticos y culinarios-, en contraste con su opuesto, la guerra. En *Paz*, en cambio, la tregua es real y panhelénica. Ya no se protesta contra la guerra, sino que se celebra jubilosamente la concreción de las tratativas pacifistas. La nueva situación de Atenas en el 411 explica el viraje ideológico de *Lysistrata*. En este punto el análisis de Newiger resulta especialmente original. *Lysistrata* parece promover una reconciliación entre oligarcas y demócratas. Este fortalecimiento interno sería un prerrequisito para alcanzar la paz con los enemigos externos. Los medios para la reconciliación de las partes, sólo un tema subsidiario en *Acarnienses* y *Paz*, constituyen en *Lysistrata* el tema principal. Concluye Newiger que el pacifismo era del todo desconocido para la Grecia de esa época.

Se ha discutido mucho sobre el cambio de dirección en el final de *Nubes*. La tesis que formula Ch. Segal ("Aristophanes' Cloud-Chorus", cap. 9) apunta a demostrar que este cambio, en lo que atañe al coro de la pieza, si bien repentino, no es inesperado. Porque el coro no se identifica totalmente con Sócrates y la sofística, como el filósofo sostiene. Por el contrario, la obra revela un número significativo de discrepancias entre sus creencias. Por otra parte, desde el canto de presentación de la párodos, las nubes quedan estrechamente asociadas con la luz, el agua, la vida al aire libre y la belleza de la naturaleza. En este sentido son afines al campesino Strepsíades y al Argumento Justo. El coro de nubes sería el único vencedor; restaura a Strepsíades, volviéndolo a su energía rústica natural. Para Segal, la ambivalencia del coro formaba parte de la concepción estética de la obra original.

El estudio de la composición métrica del género cómico constituye una especialidad dentro de la crítica. Entre los pocos especialistas que se han abocado al tema, B. Zimmermann es reconocido como una autoridad difícilmente equiparable. "The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies" (cap. 10), de su autoría, es un claro ejemplo del enriquecedor examen de la métrica en relación con la formas y estructuras de las piezas cómicas. Zimmermann postula tres tipos de *parodoi*, teniendo en cuenta la actitud del coro hacia los actores y

hacia el plan del héroe cómico. Las variantes contemplan la entrada del coro con la escena vacía, la aparición del coro en ayuda de un actor y la reunión del coro como ejercicio de una conducta habitual. La segunda parte del artículo ejemplifica en *Acarnienses*, *Lysistrata* y *Avispas* la adaptación del contenido a la forma, el ensamble perfecto entre metro y acción dramática, caracterización del coro y actores. El estudio corrobora la habilidad de Aristófanes en el manejo de las convenciones formales y la posibilidad de la manipulación libre y creativa de acuerdo con los requerimientos de la acción.

A continuación, el ensayo de Th. Gelzer ("Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the *Birds*", cap. 11) también examina el uso artístico de las formas convencionales de la comedia, pero con especial atención a la problemática de la recepción. Aristófanes utiliza provechosamente la competencia de su público en relación con las formas del género y juega con sus expectativas. Un análisis pormenorizado de la párodos, el prólogo y las escenas ejemplificadoras de *Aves* resume las técnicas más frecuentes para crear sorpresa, desilusión frente a lo esperado, tensiones y distensiones, aceleraciones y retardos, cambios de modo. La repetición analógica de escenas genera expectativas que finalmente no son más que decepciones. Queda demostrada una interdependencia fructífera entre la estructura específica de la comedia y su efecto cómico.

"Comic Myth-Making and Aristophanes' Originality" (cap. 12) de C. Moulton continúa con la problemática de la técnica dramática de Aristófanes. La frecuencia con que Aristófanes se autopresenta en franca oposición a sus competidores como un autor original e inteligente, sugiere que este tipo de afirmación no es más que una pretensión formular del género cómico. La repetición de chistes, metáforas, motivos, parodias, darían por tierra con esta idea de originalidad, aunque en todos los casos la repetición no sea una exacta duplicación. En la creación del mito cómico ("myth-making") Moulton encuentra el carácter esencialmente novedoso de la creación cómica. Valen como ejemplos la parábasis de *Aves* y el final de *Lysistrata*.

Con un título que nos recuerda a V. Ehrenberg,² en "The people of Aristophanes" (cap. 13) M. Silk define el modo de presentación del personaje cómico bajo el nombre de "imaginista" (*imagist*), debido a la inconsistencia en el comportamiento y al cambio brusco del estilo lingüístico. La comedia de Aristófanes presupone un sentido no realista del personaje humano y por eso han sido inadecuados los análisis teóricos que trabajaron con las nociones de tipo

² Ehrenberg, V. *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford, 1943.

e individuo, categorías adecuadas para la tragedia o la comedia nueva de Menandro. La comedia antigua no responde a la tradición realista, llamada también aristotélica, y sólo el reconocimiento de esta situación permite comprender y aceptar el accionar del personaje aristofanesco como lo hacía su propia audiencia.

Los últimos tres capítulos se vinculan estrechamente, porque abordan las dos últimas comedias conservadas de Aristófanes, consideradas, por lo común, exponentes del cambio hacia la comedia media o nueva. El ensayo de S. Said - "The Assemblywomen: Women, Economy, and Politics" (cap. 15)- examina el significado de la *ginecocracia* y el comunismo utópico que *Asambleístas* representa en escena. A la luz de su lectura, las mujeres en el poder dan el paso final en la corrupción del pueblo ateniense, ya acostumbrado a una generación de nuevos políticos, presentados comúnmente como afeminados. Este cambio en el estado no produce una inversión genérica, al modo del reino de las Amazonas. Por el contrario, la transformación de las mujeres sólo alcanza al atavío externo que, por otra parte, resulta inconsistente e insatisfactorio. El comunismo que propone Praxágora es un modo de poner fin a los peligros sociales de la pobreza y desarrolla ciertas tendencias igualitarias, ya presentes en la democracia de su tiempo, como un remedio contra el individualismo y el egoísmo prevalecientes. La autora interpreta la utopía de *Asambleístas* como un fracaso, ilustrado con creces en la escena en que las tres viejas, en nombre de la nueva ley, exigen satisfacción sexual al oprimido joven. La utopía parece más bien una tiranía absurda. Las *asambleístas* han inaugurado un régimen violento y coercitivo, insoportable para el hombre libre.

H. Flashar ("The Originality of Aristophanes' Last Plays", cap. 16), por su parte, postula una lectura irónica para *Asambleístas* y *Plutos*, como un modo de encontrar organicidad en las obras que fueron mayormente consideradas fallidas e inconsistentes. Interpreta las utopías cómicas de ambas comedias como absurdas y fantásticas, desvinculadas de la realidad. En detalle ejemplifica en *Plutos* la ambigüedad irónica "intencional y conciente" que alcanza a la estructura, a la caracterización de los personajes y a la temática. Penía demuestra el carácter absurdo del plan de Crémilo en razón de su inutilidad. Las escenas ejemplificadoras, en la segunda mitad de la pieza, ilustran este fracaso.

A. Sommerstein ("Aristophanes and the Demon of Poverty", cap. 14) prefiere una lectura directa ("straightforward"), opuesta a este tipo de interpretaciones que toman una actitud negativa hacia el cambio radical que la obra expone, ya sea porque el cambio no puede llevarse a cabo o porque no otorga beneficios reales. Esto equivale a reconocer un cambio en la orientación social del autor hacia el final de su carrera. Sommerstein recrea la

argumentación de las lecturas irónicas en un ajustado e interesante resumen de opiniones críticas y se preocupa por desarticular cada uno de sus razonamientos. El lector dirá, a la manera del espectador del agón cómico, quién vence en este enfrentamiento dialéctico. Para Sommerstein los planes de *Asambleístas* y *Plutos* no son presentados como fracasos. Habría que pensar más bien en un cambio radical del poeta cómico, que en su obra previa había permanecido firme al lado de los nobles y ricos. En las últimas piezas conservadas muestra, en cambio, una preocupación por los sufrimientos de los pobres, asociados ahora con los buenos. No hay razón para dudar, nos dice Sommerstein, de que la audiencia está orientada a tomar una actitud positiva hacia la revolución de Praxágora y Crémilo.

Al final del volumen se informa sobre la publicación original de cada uno de los artículos y el alcance de las modificaciones de la presente edición. Un glosario con términos griegos transliterados cierra el libro, cumpliendo con un implícito afán didáctico. La disposición de los artículos no parece obedecer a un ordenamiento determinado. Ensayos sobre temáticas generales aparecen entremezclados con los que enfocan problemáticas de obras particulares, sobre todo en la última parte. Hubiera sido preferible algún tipo de criterio, aunque más no fuera el cronológico. El artículo de Sommerstein (cap. 14), por ejemplo, debería cerrar la serie. Su análisis se basa en los artículos que le suceden en la presente publicación, como esta reseña lo ha señalado. Siempre es de suponer, aunque no sea una condición ineludible en este caso, que habrá lectores que sigan el orden que el índice propone. Como en toda colección, la selección no conformará a todos. Por nuestra parte, nos habría parecido un buen criterio dejar de lado aquellos artículos que forman parte de otras colecciones también dedicadas a Aristófanes, pues ya resultan asequibles al lector profesional no especializado.

Constituye un verdadero desafío, para los autores de los ensayos seleccionados, compartir las páginas de un mismo libro con eventuales oponentes de sus tesis. Para el lector, una antología de ensayos como la presente exige un ejercicio de discernimiento y toma de posición inevitables y enriquecedores.

Claudia N. Fernández

Universidad Nacional de La Plata