

Cap. 30, "Homeric Ethics", A. Adkins deja el último estudio que escribió antes de su muerte, en febrero de 1996, con un tema que tampoco había sido incluido por Wace y Stubbings, como lo es la ética homérica. Adkins analiza los pares conceptuales *agathós/areté*, *philotes/xenia*, los conflictos éticos presentados por el mundo divino y, especialmente, el conflicto entre los valores sostenidos por la sociedad y el héroe individual. Adkins argumenta que los valores individualistas de los héroes -Aquiles, Héctor, Odiseo- crearon problemas éticos no resueltos por el poeta épico, que permanecieron centrales en el pensamiento griego por trescientos años. El volumen se dedica a Adkins, como un monumento al menos hasta que aparezca otro *Companion* sobre Homero.

Evidentemente, el contenido del volumen resulta misceláneo, no sólo en cuanto a las posiciones críticas expuestas, muchas veces contrastantes, otras veces superpuestas en la reseña de teorías aún influyentes, sino también en la amplitud de contenidos incluidos. No obstante, la diversidad presentada no puede ser señalada como un defecto: más bien representa la situación dinámica de los actuales estudios homéricos y revela la vitalidad de la discusión y de la lectura de Homero.

Graciela Cristina Zecchin de Fasano
Universidad Nacional de La Plata

P. E. Easterling (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*,
Cambridge, Cambridge University Press, 1997, XVII + 392 pp.

La aparición del nuevo *Companion* sobre tragedia griega, a partir de los esfuerzos de Pat Easterling, es un acontecimiento que debe ser recibido con entusiasmo, tanto por el público en general cuanto por los filólogos preocupados por las cuestiones referidas a la tragedia clásica griega. Al recoger los aportes de siete de los más prestigiosos estudiosos del tema en lengua inglesa, el editor puede ofrecer una completa y profunda revisión acerca del estado de la crítica sobre la problemática trágica.

En el «Preface», el editor anticipa que sus objetivos consisten en estudiar la tragedia desde tres perspectivas diversas: en primer lugar, como se trata de una institución que forma parte de la vida cívica de la antigua Atenas, deben estudiarse las obras en relación con la sociedad que creó y desarrolló el teatro trágico; en segunda instancia, debe hacerse un uso práctico de las estrategias de interpretación que han producido interesantes resultados en los últimos años, en el contexto de diferentes interpretaciones críticas que proceden de las más recientes lecturas de los textos; y, en último lugar, debe tomarse nota del cambio de los patrones de recepción, adaptación y representación de las obras, desde la antigüedad hasta el presente.

Para concretar los objetivos propuestos, el libro se divide en tres partes, dedica-

da cada una de ellas a uno de los aspectos mencionados: la primera, «Tragedy as an institution: the historical context» (pp. 1-90), analiza los aspectos institucionales de la tragedia a partir de testimonios externos; en la segunda, «The plays» (pp. 91-208), no se consideran, como podría presumirse, el análisis de obras particulares, sino que se describen aspectos generales e institucionales de la tragedia a partir de lo que los propios textos nos permiten concluir; y la tercera, «Reception» (pp. 209-347), nos muestra el modo en que la tragedia clásica ha sido recibida por las lecturas y representaciones posteriores. A continuación, se agrega un breve glosario de términos griegos transliterados (pp. 348-351), una cronología de la tragedia, desde el año 534 a. C. (en que, de acuerdo con la tradición, Tespis gana el premio para la tragedia en la Dionisia Urbana) hasta el 320 a. C. (en que aparece la *Poética* aristotélica) (pp. 352-354), una somera lista de textos completos, ediciones críticas individuales y traducciones al inglés de las obras y fragmentos de los tres trágicos (que limita su alcance solamente al ámbito de la filología de lengua inglesa) (pp. 355-358), una amplia bibliografía de las obras citadas (pp. 359-379) y un index temático referencial (pp. 380-392).

La primera parte de la obra está compuesta de cuatro capítulos, debidos a Paul Cartledge, Pat Easterling, Simon Goldhill y Oliver Taplin, respectivamente. El primero de ellos («Deep plays': theatre as process in Greek civic life», pp. 3-35) resulta tal vez el más esquemático, y el de un carácter más abarcador y general: describe las representaciones teatrales en Atenas, y extiende sus conclusiones al exterior de los *demos* e, inclusive, a la evolución del teatro en el mundo griego en general. El artículo refleja, sin dudas, las perspectivas de primera mano de un historiador del mundo griego (P. Cartledge es *Reader in Greek History* en la Universidad de Cambridge, y ha publicado numerosos artículos sobre historia regional griega y sobre los festivales religiosos), y de un especialista en la comedia de Aristófanes (puede consultarse su excelente *Aristophanes and his Theatre of the Absurd* de 1995). Es por ello que, en este capítulo de apertura, será la cualidad local y original de la tragedia griega, su florecimiento y quintaesencia ateniense, quien provea los temas y tópicos dominantes de la discusión. Resulta de suma utilidad para los estudiosos del tema la organización del capítulo: a pie de página, se enumeran con minuciosidad cada uno de los temas tratados en cada párrafo, y se señala la bibliografía específica y actualizada para cada uno de estos temas. De esta manera, quien quiera profundizar en las cuestiones estudiadas puede encontrar una excelente guía de lecturas.

El segundo capítulo de esta primera parte («A show for Dionysus», pp. 36-53) recoge las discusiones más recientes acerca de uno de los tópicos más controvertidos en la bibliografía de la tragedia a partir de la tesis de Nietzsche: la relación entre las representaciones teatrales con las festividades culturales y la significación religiosa de Dionisos. En este capítulo, Easterling (*Regius Professor of Greek* en la Universidad de Cambridge, y conocida principalmente por su magnífica tarea como editora de *Traquinias* de Sófocles para los Clásicos griegos y latinos de Cambridge y de *The*

Cambridge History of Classical Literature) discute principalmente dos cuestiones: en primer lugar, qué había en común entre los diferentes elementos representativos (o *performativos*) en la festividad de las Grandes Dionisias (o Dionisia Urbana), la gran fiesta dionisiaca del mes de marzo en Atenas, en la que se producía la representación de la tragedia; y, en segundo lugar, si Dionisos y su culto habría ofrecido algo que ninguna otra deidad ofreció, o pudo haber ofrecido, para merecer el título de dios del teatro. Luego de un completo estudio, Easterling concluye que la multiforme y elusiva naturaleza de Dionisos parece haber ayudado al desarrollo de tradiciones representativas de excepcional sofisticación y complejidad. Con el correr del tiempo, y con la regular presencia del mito en los festivales dramáticos, que contribuyó, a modo de influencia, con la vida imaginativa de audiencias sucesivas, Dionisos adquirió una personalidad específicamente teatral. El ha sido objeto de culto y sujeto del mito desde antes que el drama existiera, pero no debe sorprendernos que la representación dramática sea vista como el reflejo de cada aspecto de su única personalidad, como si hubiera sido siempre el dios del teatro. El capítulo termina con una nota bibliográfica que da cuenta de las más recientes aportaciones sobre cada uno de los temas involucrados, aunque restringidos casi exclusivamente a la lengua inglesa.

El tercer capítulo («The audience of Athenian tragedy», pp. 54-68) pretende establecer una distinción entre la experiencia teatral de un espectador moderno y aquella del público de la tragedia griega clásica. Para ello, el autor señala que la penetración de los valores de la representación por parte del espectador ateniense se produce dentro del marco de su propia cultura, y, en especial, en el contexto de la democracia y de sus instituciones, en donde ser un espectador quiere decir, sobre todo, desempeñar el papel de un ciudadano democrático. Sólo en este marco podrá entenderse de manera adecuada la significación de las representaciones teatrales para su audiencia.

El capítulo se debe a Simon Goldhill, *Lecturer in Classics* en la Universidad de Cambridge, quien ha publicado numerosos trabajos sobre las maneras de abordar la lectura de una tragedia griega (cfr., principalmente, de 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge), y tiene una magnífica edición sobre la *Orestia* de Esquilo (Cambridge, 1992) y numerosos artículos acerca de la cuestión de la relación entre el público respecto de la representación e interpretación de la tragedia. Después de estudiar varios de los principales problemas concernidos con la presencia del público durante las representaciones teatrales en las Grandes Dionisias (la cuestión del carácter social de muchos dramas, y de la participación esperable de parte de la audiencia; la asistencia de extranjeros, esclavos y mujeres a la representación, etc.), su conclusión es que el público ateniense, al participar en el festival en todos sus niveles (la audiencia es tomada como paradigma de la ciudad entera), ejercita y manifiesta de manera palpable su condición ciudadana, y que, al favorecer el montaje del festival teatral, es la misma ciudad quien se promueve y se proyecta a sí misma en su condición de ciudad. La tragedia ateniense puede provocar, cuestionar y explorar este sentido de ciudadanía, y,

al mismo tiempo, permanece como un testimonio del inmenso poder y apertura de esta institución democrática. La nota bibliográfica que cierra el capítulo es, tal vez, la más concisa, y merece el mismo reparo que el señalado respecto de los restantes capítulos: reducirse exclusivamente al ámbito de habla inglesa. Tal vez por ello se extraña una discusión bibliográfica más representativa de las posiciones críticas diversas.

Esta primera parte se cierra con el capítulo de Oliver Taplin «The pictorial record» (pp. 69-90). Taplin (*Professor of Classical Languages and Literature* en la Universidad de Oxford) ha publicado recientemente un interesante libro sobre el tema específico de su ponencia (*Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford, 1993), y es conocido entre nosotros principalmente a causa de su fundamental *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977, en donde, de alguna manera, inicia una nueva etapa en la investigación de los aspectos *performativos* de la tragedia griega. Este capítulo del *Companion* ofrece una excelente síntesis del estado de la cuestión en la materia que ha sido su especialidad.

El capítulo se inicia con una manifestación de los límites de la propuesta: desde el año 300 a.C. y durante más de 600 años, los vasos pintados que circularon por el mundo greco-romano constituyeron un testimonio invaluable de las representaciones teatrales del período, e incluyeron descripciones de temas trágicos, e incluso del motivo de la máscara trágica; sin embargo, el interés de Taplin se centrará en el período previo, entre el 500 y el 300 a.C., la época en que Atenas era todavía el centro activo del drama, y en donde las referencias teatrales en estos vasos son más escasas. Por otra parte, los cerca de 100.000 vasos decorados atenienses que se conservan en distintos museos, y que constituyen sólo el uno por ciento del total de piezas producidas durante la canónica «edad de oro» de la tragedia, entre el 499 hasta el 406 a.C., puede generarnos falsas expectativas. A pesar de esta profusión de vasos, los testimonios en alfarería sobre las representaciones teatrales que resultan indiscutibles durante este período contrastan con el atractivo generado por estos números: solamente dos piezas del siglo quinto pueden ser plausiblemente consideradas como representaciones de una tragedia en su escenificación. Otros vasos, que pertenecen al final del siglo quinto, muestran evidentemente actores, vestidos y con máscaras, pero no en performance, sino fuera de escena.

Luego de examinar algunos aspectos referidos a las máscaras y a las vestimentas de los actores tal como las reflejan estos vasos, Taplin conjetura que, en lo que se refiere al problema crucial del *grado* en que una pintura de vaso particular sirve de reflejo para una tragedia específica, puede postularse una gran extensión de referencias teatrales, en toda la gama: desde ligeras y distantes influencias, hasta referencias esenciales. Para explorar algunos casos testigos de estas pinturas del siglo IV, Taplin enfoca su análisis especialmente sobre *Medea* de Eurípides y sobre las obras de Edipo de Sófocles, aunque en primer lugar se detiene sobre la eurípidea *Ifigenia en Tauris*. Una mirada de conjunto sobre los temas de estas pinturas permite concluir que los temas

religiosos y domésticos, muy numerosos, eran bienvenidos por los pintores y por el público, mientras que los temas más directamente «políticos» no eran representados en la misma medida. Ello ha llevado a Taplin a concluir que la tragedia (y también la comedia) debió ser percibida por ese público como parte de la vida política de Atenas, y política en el mismo sentido que los asuntos jurídicos o ejecutivos. Es por ello que, en la propia Atenas, persiste la restricción de tomarla como tema para el pequeño arte de los alfareros. Tal vez puede conjeturarse que esta temática política era aceptable exclusivamente para los pintores de grandes murales. En cambio, en el helenizado sur de Italia, esta restricción no era de aplicación, y es de allí de donde puede obtenerse el material más valioso sobre vestimentas, gestos y varios otros aspectos de la representación, así como de los contenidos de algunas tragedias perdidas para nosotros. Este es el desafío último para los especialistas.

La segunda parte de la obra se inicia con el capítulo de Edith Hall «The sociology of Athenian tragedy» (pp. 93-126). La autora (*Lecturer in Classics* en la Universidad de Oxford, editora para Aris & Phillips en 1996 de los *Persas* de Esquilo, y preocupada desde la aparición en 1989 de su *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy* por la cuestión de la relación del mundo griego ateniense con su visión de lo otro) desarrolla en forma esquemática y clara varios de los temas que han merecido su atención en los últimos años. El contraste entre la exaltación de la democrática Atenas y las acusaciones acerca de los aspectos no democráticos de su sociedad (su carácter xenófobo, patriarcal e imperialista, así como la dependencia económica de la esclavitud y del tributo imperial) queda debidamente testimoniado y analizado. En este sentido, consigna que a la tragedia se le ha reprochado la utilización de un esquema conceptual que servía para perpetuar las ideas dominantes de la sociedad, sobre todo aquellas que implicaban la inferioridad de los extranjeros, de las mujeres y de los esclavos. Es interesante la comprobación de Hall acerca de las deudas de estas teorías con su propio contexto social, y del éxito que han obtenido a causa, sobre todo, del feminismo y del antirracismo imperante en la actualidad.

Sin embargo, una lectura atenta de la tragedia ofrece otras perspectivas. En realidad, los sectores excluidos del ámbito social ateniense encuentran en las representaciones teatrales la oportunidad de un canal de expresión que no debe ser despreciado. Por ello, la conclusión de Hall será que el contenido ideológico dominante en el drama trágico ateniense (contenido que expresa el consenso del sistema) debe ser, al mismo tiempo, contrastado con la inclusión, a través de su forma multivocal, de puntos de vista que, de otra manera, quedarían excluidos de los restantes ámbitos de la *polis*: son los puntos de vista de los extranjeros, las mujeres y los esclavos, ausentes en la realidad de la Asamblea y de la Corte, pero presentes gracias a la interlocución del teatro.

Para exponer estos aspectos de la función del teatro, Hall analiza en primer lugar la relación entre el autor de las obras y aquellos que son sus consumidores. Esta relación era la de iguales en el marco de una democracia. Luego de brindar algunos

testimonios de la manera en que se presenta esta relación en el marco mismo del teatro (sobre todo a partir de la manera en que es presentado Eurípides en diálogo con su público en las *Tesmoforiusas* de Aristófanes), Hall analiza, en cuatro subtítulos, aspectos de esta relación entre el teatro y la sociedad. En primer lugar, en «Athens», analiza el carácter panhelénico de la tragedia, en donde siempre los caracteres atenienses interactúan con representantes de otras ciudades-estado. Las ejemplificaciones, principalmente con *Eumenides* de Esquilo, *Edipo en Colono* de Sófocles y *Heracles* de Eurípides (entre otras) son muy pertinentes y completas.

El segundo subtítulo («Gender») desarrolla una cuestión muy importante: la interrelación entre las esferas masculina y femenina en el ámbito del teatro. En este sentido, realiza una observación pertinente: la acción teatral nunca se desarrolla en los ambientes masculinos de las instituciones de la ciudad, sino que toma lugar en el punto físico exacto en el que se corre el velo de las crisis domésticas, revelándolas ante la visión pública. En el tercer subtítulo («Class») se analiza la forma en que aparecen sobre la escena del teatro las diferentes clases sociales que coexisten en la ciudad, y se muestra el modo en que adquieren voz y protagonismo las clases marginadas de las instituciones de la *polis*. En este sentido, resulta iluminador el análisis de las que denomina «peripeteia of status», y la consignación de la importante función que desempeñan en la resolución de muchas tragedias las nodrizas y los pedagogos.

El cuarto subtítulo («Polyphony») analiza el carácter polifónico que representa la oportunidad de brindar opinión a los diversos sectores de la *polis*. Así, por ejemplo, los personajes de un status social más bajo que el de sus aristocráticas autoridades adquieren una voz remarcable e imaginativa. Las relaciones entre los esposos, así como el análisis de la vida militar, con la expresión de la experiencia personal de la guerra por parte del soldado, se convierten en tópicos de discusión. Al mismo tiempo, las posiciones sustentadas por los señores aristocráticos son representadas tanto como sus crueldades, que aparecen presentes en los temores de los esclavos o mensajeros. Esta complejidad se traduce en una convergencia polifónica de voces. En la «Conclusion: Tragedy and Democracy», esta polifonía es considerada una muestra del carácter democrático de la representación teatral. La conclusión de Hall es que la tragedia ateniense ha sido una forma de arte verdaderamente democrática, más democrática que la ciudad de Atenas misma. Es justamente esta tensión (y aún esta contradicción entre la forma igualitaria de la tragedia y la visión del mundo predominantemente jerárquica de su contenido) la que se convierte en la base de su vitalidad transhistórica.

El segundo capítulo de esta segunda parte («The language of tragedy: rhetoric and communication», pp. 127-150) es debido nuevamente a Simon Goldhill. Este capítulo explora la cuestión del lenguaje trágico, a partir de la asunción (percibida ya desde la antigüedad) de que la tragedia está conformada con un registro particular de lenguaje, con un estilo y un vocabulario que son propios del género. En el capítulo se analizan las varias respuestas que se pueden brindar a la pregunta acerca de la manera en que

puede ser caracterizado el lenguaje de la tragedia.

La primera respuesta a este intento de caracterización del lenguaje trágico es de carácter formal. En este sentido, se analizan varios aspectos: en primer lugar, la diferencia entre escenas y odas corales; en segundo lugar, la manera en que el lenguaje de la tragedia refleja diversos elementos del lenguaje propios de la vida de la ciudad. Desde esta última perspectiva, Goldhill describe cuatro elementos que realizan importantes contribuciones a la textura verbal de la tragedia: el primero de estos elementos está constituido por la tradición del lenguaje literario, y, de manera preeminente, el lenguaje de Homero; el segundo elemento es el lenguaje propio del ritual y del mundo de la religión; el tercero es el lenguaje de las esferas democráticas como la Asamblea y los tribunales; finalmente, un elemento que, de manera creciente, ha ido ganando mayor influencia: el arte de la retórica. Cada ámbito se analiza por separado y se ejemplifica con testimonios concretos de obras particulares. Así, llega a demostrarse el modo en que el lenguaje trágico combina trops contemporáneos y vocabulario de las instituciones públicas de la ciudad con elementos de grandeza heroica que provienen de la poesía épica del pasado y del esplendor sagrado del rito religioso.

A continuación, Goldhill analiza el modo en que se configura este lenguaje en tres momentos distintos de la evolución de la tragedia: en primer lugar, en la conservada trilogía de Esquilo; luego, en el *Filoctetes* de Sófocles; finalmente, y como un testimonio de la emblemática consideración de Nietzsche acerca de Eurípides como el culpable de la «muerte de la tragedia», en *Troyanas*. La conclusión del autor es que este paulatino compromiso de la tragedia hacia un uso del lenguaje en el que se dramatiza la corrupción y los fracasos de la comunicación, y en el que se analizan los conflictos de significado dentro del lenguaje público de la ciudad, tiene por objeto provocar a la audiencia de la tragedia para que efectúe un reconocimiento de los poderes y peligros, fisuras y obligaciones del lenguaje. De este modo, la misma tragedia somete a su propio lenguaje al escrutinio democrático, al colocarlos *es meson*.

Pat Easterling se encarga también del tercer capítulo de la segunda parte, «Form and Performance», pp. 151-177, en que se intenta comprender el conjunto de convenciones a las que estaba sometido el escritor griego que deseara formar parte de la representación de una tragedia. En primer lugar, en el subtítulo «Rules and Conventions», se analizan las reglas de la competencia dramática y el modo en que estas reglas habrían condicionado la composición de la tragedia. Así, se describe la cuestión del número de actores que podían hablar de manera simultánea, la regla del «tercer actor», y la prohibición de representar una muerte sobre la escena. Con los ejemplos de las tragedias conservadas, la conclusión de Easterling es que no hay evidencia perteneciente al siglo V que sugiera que los dramaturgos estuvieran inhibidos de realizar su propia experimentación.

En el subtítulo «Models of Development», la autora analiza el modelo de interpretación de la tragedia que, en buena medida, depende de Aristóteles: este modelo

considera que habría una evolución natural del género, desde una fase primitiva (representada con Esquilo), hasta llegar a su esplendor formal con Sófocles y comenzar la decadencia con Eurípides, para llegar a la declinación durante el siglo IV. Este modelo interpretativo, que resulta falso y simplista, ha condicionado la interpretación de la evolución del género. Por ello, Easterling intenta, en primer lugar, brindar una explicación acerca de esta perspectiva de análisis, a partir de la consideración del elemento coral. Este elemento coral es visto como el factor de unificación dentro de las competencias dionisíacas, y su carácter de coro no puede ser comprendido más que a partir del reconocimiento de su conformación como grupo homogéneo que canta y danza. Es por ello que, para comprender la tragedia, la autora sugiere que los textos conservados deben ser analizados como material dispuesto no para la lectura, sino para servir de guía a un director que entrena a los actores para una representación escénica. Esto es lo que desarrolla en el subtítulo «Scripts for Players», con el análisis del coro en cuanto al discurso, la canción y la danza, la *deixis*, y, finalmente, su función como testigo de lo que ocurre sobre la escena. Esta función de testigo dentro mismo de la acción dramática operada por el coro es la que otorga más flexibilidad a la estructura de la tragedia.

En el subtítulo «The Play's the Thing» se analiza una cuestión muy conflictiva en el ámbito de la tragedia griega: la de la superposición de dos planos, el real de la situación concreta de la representación, y el convencional de la historia suscitada por el tema de la representación. Mientras en la comedia este contraste se marca con mucha frecuencia, en la tragedia es necesario recurrir a la semiótica del drama, a la intertextualidad, a la ironía y a la reflexiones autorreferenciales para descubrir esta conexión, o la ruptura de la ilusión dramática. En el último subtítulo («A sample: Euripides' *Trojan Women*») se analiza esta relación, y se concluye que la interpretación de la tragedia adquiere su verdadero sentido cuando se analizan las palabras del coro (que canta que «el nombre de esta tierra se desvanecerá» y que «Troya no existe más» -vv. 1322-1324-). Estas palabras cobran sentido cuando se cantan delante de una audiencia para quien el nombre de Troya ha sobrevivido. Este sentido demuestra que la necesidad de tomar distancia respecto del hecho narrado era una de las funciones primarias del coro, y, en esta dirección, el coro tiene la función de conducir a la audiencia hacia la lectura correcta y de brindar la unidad de sentido de la representación teatral.

El último capítulo de esta segunda parte («Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot», pp. 178-208) se debe a Peter Burian, *Professor of Classical and Comparative Literatures* en Duke University, y especialista en Eurípides, sobre quien tiene ediciones, traducciones y numerosos artículos, y es editor de la fundamental (1985) *Directions in Euripidean Criticism*, Duke University Press. En este capítulo, analiza la siempre vigente cuestión de la temática trágica: si la tragedia griega constituye una grandiosa serie de variaciones sobre unos relativamente escasos temas legendarios y formales, siempre repetidos pero nunca el mismo, se sigue de ello que, entonces, la tragedia no es por casualidad u ocasionalmente intertextual, sino que lo es siempre y de

manera inherente a su naturaleza. De este modo, la praxis trágica debe ser vista como una compleja manipulación de una materia legendaria y de una convención genérica. En el subtítulo «Tragedy as repetition and innovation» se analiza, con ejemplos de obras conservadas, este modo de componer el argumento de la tragedia a partir de la recuperación de la tradición y de la aportación de la originalidad.

En el subtítulo «Myth, narrative patterns, and the shaping of tragic plots», Burian rechaza el frecuentemente aceptado patrón narrativo de la tradición aristotélica, según el cual el esquema compositivo de toda tragedia debería enfatizar la *hamartía* y el posterior castigo del héroe. En su lugar, sugiere que es necesario reconocer que no hay una narrativa trágica simple, sino mejor un número de patrones de historia característicos de la tragedia, patrones que la práctica trágica era capaz de mezclar y aun de subvertir. En este sentido, el punto de partida de todo relato es el «conflicto». Pero este conflicto está puesto en el marco de unos temas que pertenecen al ámbito de lo legendario y conocido por los espectadores. Finalmente, estas leyendas se articulan en algunos patrones temáticos que funcionan de manera reiterada: el tema de la retribución o venganza, el sacrificio, la súplica, el rescate, el reconocimiento, etc. En todos estos casos, lo interesante no es la flexibilidad de estos patrones sino las tensiones que se generan por los vacíos, reales o potenciales, entre las expectativas generadas por los patrones conocidos y su concreción en los argumentos específicos. Este repertorio de formas narrativas es una parte de lo que puede denominarse la matriz trágica. La intersección en la tragedia de un relativamente pequeño número de bien conocidos temas legendarios y un limitado repertorio de formas narrativas ayuda a clarificar el modo en el que la tragedia participa en lo que ha sido llamado el «megatexto» del mito griego, esto es, el repertorio de temas legendarios vistos no como un corpus de narrativas discretas, sino como una red de interconexiones en todo nivel, desde temas, códigos, roles y secuencias de eventos abiertamente compartidos, hasta los patrones inconscientes o las profundas estructuras que los generan.

En el subtítulo «Metatheatre and the pressure of precedents» se intenta, a partir del corpus trágico (que es visto como una serie de variaciones sobre los temas mitológicos), descubrir trazos de antecedentes teatrales o no teatrales (principalmente homéricos), inscriptos en nuestros textos trágicos. Así, las reflexiones sobre la práctica teatral que podemos encontrar en los textos no constituirán una forma de alusión literaria, sino una fuente para extender los posibles significados de una situación dramática dada. Las tradiciones en que escribieron los poetas constituyen una dialéctica de asimilación y de oposición en la que se constituye buena parte del significado social de la tragedia. En el siguiente subtítulo («Tragic form and the shaping of tragic plot») se realizan una serie de observaciones acerca de la relación entre el argumento y la forma trágica. De este modo, las formas poéticas deben ser vistas como artificios flexibles y expresivos para desarrollar y articular los argumentos trágicos a partir de los materiales de la tradición legendaria. La elección del coro y las palabras de los personajes son

los dos elementos centrales mediante los cuales el poeta articula su acercamiento a un tema legendario. La tragedia griega es esencialmente un drama de palabras, puesto que muy poco es lo que ocurre sobre la escena. Las palabras son herramientas de poder en la tragedia, y el poder de tales palabras no es fácilmente controlado, y sus efectos son a menudo diametralmente opuestos a los que quien las pronunció intentó producir o a los que el que las oyó creyó comprender.

El ejemplo del *Hipólito* de Eurípides le sirve a Burian para testimoniar esta relación entre el argumento y su construcción específica a la luz de un patrón ritual, que, en este caso, es el de «pasaje». En la «Conclusion: myth, innovation, and the death of tragedy», se intenta dar una nueva respuesta a la tesis de Nietzsche acerca de que el optimismo socrático produjo la repentina muerte de la tragedia clásica: la sugerencia es que el juego intertextual de innovación y repetición (que constituye una de las características del género) puede ayudar a entender tanto el repentino florecimiento como su subsecuente caída. Así, la apertura del discurso trágico a la retórica sofística y al racionalismo socrático puede ser visto no como el asalto sobre el mito que Nietzsche deploró, sino mejor como un reconocimiento de que el mito ha perdido ya mucho de su prestigio como herramienta para el descubrimiento de la verdad y para el avance del diálogo social. La conclusión es que, una vez que el mito es puesto en duda, la tragedia misma llega a convertirse en un género marginal.

La tercera parte de la obra se inicia con el capítulo de Pat Easterling «From repertoire to canon» (pp. 211-227). En él, se intenta reconstruir el proceso, complejo y ampliamente irrecuperable, por medio del cual la tragedia ateniense se transformó a sí misma en una forma de arte internacional que llegó a ser familiar e influyente a través del mundo de habla griega, fue traducida e imitada por los escritores romanos, se transformó a través de varios tipos de representación (operística y de ballet), y, como un selecto Corpus de textos clásicos, ayudó a configurar el sistema educativo, e informó la cultura desde la más temprana antigüedad. El pequeño grupo de obras que sobrevivió a través del período bizantino y más allá ha tenido una historia continua de recepción, que en los tiempos recientes, una vez más, ha devenido una historia de la representación. El capítulo intenta reconstruir esta historia (aunque no de manera aislada, sino que, en términos de representación y de organización, es necesario considerarla en conjunto con la comedia y con la ejecución musical y la pantomima) desde la fecha de nuestras últimas obras que han sobrevivido (última década del siglo V a.C.) hasta el fin de la antigüedad pagana.

Para ello, Easterling rastrea las informaciones que provienen tanto de los vasos pintados como de la restante evidencia epigráfica y literaria acerca del drama. Tal vez, el capítulo más interesante de esta historia esté constituido por el estudio de la *teatralización* de la cultura en la antigüedad helenística y romana: historiadores como Diodoro y Plutarco, novelistas como Heliodoro y ensayistas como Luciano usan la imaginaria del teatro, incluyendo la tragedia, para expresar visiones de la experiencia

humana que esperaban que sus lectores entendieran y compartieran. Esta intensa penetración del lenguaje y de la literatura de la antigüedad dio a la tragedia un especial status imaginativo que, en último término, no dependió de la tradición de las representaciones para su supervivencia. La conclusión de Easterling es que la tarea de capturar en detalle las reverberaciones de la tragedia en la antigüedad tardía es uno de los más interesantes desafíos para los críticos contemporáneos.

El siguiente artículo se debe a Peter Burian, y se titula «Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the present» (pp. 228-283). El capítulo confronta algunos de los problemas intelectuales y estéticos que están envueltos en el proceso de reaparición del interés por la representación y recreación de la tragedia griega durante los últimos cinco siglos. El autor se limita de manera explícita a tratar sobre las obras y óperas (y, en el párrafo final, también sobre el cine y la televisión) que están estrechamente basadas sobre una tragedia griega original de entre las que conservamos.

En el subtítulo «The re-emergence of greek tragedy» se establece el modo en que la recuperación de las representaciones de tragedia griega, en la Europa Occidental, comienza en Italia en el siglo XV. Luego de destacar los esfuerzos de traducción al latín debidos fundamentalmente a Erasmo y Buchanan, y de pasar muy someramente por las traducciones en lengua vernácula, Burian se detiene a reconstruir la historia del Teatro Olímpico que Palladio construyó en Vicenza (inaugurado el 3 de marzo de 1585), en el que por primera vez se representaron tragedias griegas traducidas fielmente en lengua vulgar, y en el que una Academia Olímpica ejercía la función de elegir la obra que debía ser representada, siempre de acuerdo con los cánones establecidos por la *Poética* aristotélica.

A continuación reconstruye la historia de algunas representaciones, poniendo especial atención en descubrir los criterios de preferencia en la selección de las obras. Así, por ejemplo, es interesante comprobar el modo en que los humanistas hicieron suya la sentencia de los gramáticos latinos según la cual la función de la tragedia era mostrar la inestabilidad de los hechos humanos a través del cambio de fortuna en la vida de los que son grandes. Desde esta perspectiva, entonces, cuantos más hechos dolorosos y atroces tuviera una obra, mejor representaría el espíritu y la función de la tragedia. Es desde esta comprensión que puede justificarse el gusto predominante por *Fenicias* de Eurípides durante el siglo XVI.

El poeta Robert Garnier escribe (en 1580) una *Antigone ou la piété* que muestra el modo en que la tragedia humanista se estructura de manera aditiva más que de manera estrictamente dramática. Del mismo modo, se estudia la *Fédre* de Racine (1677), y los cambios que ha hecho el autor a su fuente euripídea en función de los criterios de *vraisemblance* y *bienséance* que constituyen la ideología del clasicismo del siglo XVII. Ya en el siglo XVIII, se cita como ejemplo la *Iphigénie auf Tauris* de Goethe (1779-1787), que constituye la antítesis de la obra precedente: un proceso de refinación de la

imagen ideal de la antigüedad Griega produjo una simplificación de los argumentos y una mitigación del horror trágico.

El siguiente subtítulo («Oedipus from Classicism to Cocteau») permite trazar un cuadro exhaustivo de la evolución en la interpretación de esta tragedia paradigmática. Las versiones neoclásicas (presta particular atención a las de Corneille de 1659, de Dryden y Lee de 1678 y de Voltaire de 1718) reducen de manera notable el papel de los elementos sobrenaturales y rituales, pero tienen énfasis diferentes: Corneille intenta revivir un tema cargado con la fatalidad rodeándolo con un argumento de amor y un combate por el poder; Dryden y Lee, cuyo argumento es más elaborado, convierten el hado en un dato psicológico al enfatizar la atracción mutua de madre e hijo; finalmente, Voltaire está interesado, sobre todo, en racionalizar la trama y la motivación, principalmente en el proceso del reconocimiento mejor que en su significado.

A continuación analiza otras versiones más modernas: la de von Kleist de 1806, y otras dos de la década del '30 del presente siglo, las de André Gide y de Jean Cocteau. De la misma época comenta otras obras francesas que se conectan con la tragedia griega: *La guerre de Troie n'aura pas Lieu* de Giraudoux (1935), y la más famosa *Antigone* de Anouilh (1944). En el siguiente subtítulo («Orestes y Electra in the twentieth century») comenta las versiones acerca de la casa de Agamenón correspondientes a O'Neill, T. S. Eliot y J. P. Sartre de 1931, 1939 y 1943, respectivamente. En los tres siguientes subtítulos («Opera», «Translation yesterday and today» y «Greek tragedy for tomorrow») extiende las consideraciones hacia expresiones artísticas de diferentes géneros, y llega hasta obras de la década del '80, lo cual permite actualizar las siempre interesantes reinterpretaciones de la tragedia griega. La gran cantidad de expresiones analizadas conspira, de alguna manera, con la profundidad de los comentarios, aunque ofrece un punto de partida indispensable para extender las conclusiones de los manuales usuales: tal vez sea éste el mérito mayor del capítulo.

El penúltimo capítulo explica desde su título («Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions», pp. 284-323) el programa a desarrollar. Fue escrito por Fiona Macintosh, *Lecturer in English* en el Goldsmith's College, autora del importante *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama* de 1994, y especialista en el estudio de la historia de las representaciones teatrales clásicas (tiene numerosos artículos, un libro sobre el tema, en colaboración con Edith Hall, y está anunciado su *Sophocles' Oedipus Rex: A Production History*).

Las obras griegas, tanto en su versión original como en traducciones, han sido representadas con frecuencia sobre los escenarios de los teatros occidentales. Reconstruir esta historia, y contemplar el modo en que han sido resueltas las dificultades de las puestas en escena, constituye un capítulo del estudio de la recepción que amenaza con ofrecer enseñanzas incalculables acerca de la vigencia de los textos del teatro clásico. El artículo de Macintosh, exhaustivo y meticuloso, representa un buen testimonio del camino que debe recorrerse. Los subtítulos («Amateur revivals», «Oedipus and the

Edwardian Summer», «Tragedy and the world crisis», y «Towards an international stage») muestran el camino recorrido por la autora, pero, al mismo tiempo, señalan los vacíos que quedan por llenar. Las escasas pero significativas fotos que acompañan las explicaciones constituyen un material invaluable, y, al mismo tiempo, representan un desafío de lo que queda por buscar y un testimonio de la enorme popularidad que el teatro clásico griego ha tenido en este siglo.

Otro aspecto que merece destacarse del trabajo de Macintosh es la completa nota bibliográfica que cierra el capítulo. Divididos en períodos, se mencionan no sólo los materiales publicados sino también las fuentes inéditas que están a disposición de quien pretenda continuar con una línea de trabajo que merece toda la atención de los filólogos clásicos.

El libro se cierra con un capítulo de particular trascendencia: «Modern critical approaches to Greek tragedy» (pp. 324-347), de Simon Goldhill. En este artículo se recorren de manera abreviada los postulados fundamentales de los métodos de análisis y lectura de la tragedia griega en el último siglo, desde la filología de Wilamowitz hasta el estructuralismo y el intento de comprensión de la retórica política.

El primer subtítulo («Philology and its discontents») expone con brevedad los modos de trabajo de la filología tradicional, aunque en diálogo y confrontación con las nuevas líneas de análisis. Desde Wilamowitz en adelante, pasando por Reinhardt, Bowra, Kitto, Knox, se llega a la obra de 1980 de Winnington-Ingram, en donde se manifiesta en su amplitud el legado de una tradición crítica. El siguiente subtítulo («Anthropology and Structuralism») desarrolla las primeras respuestas a aquella filología. La primera postura crítica estudiada es la del denominado *Cambridge Ritualists*, un grupo de antropólogos y clasicistas centrados en Cambridge (cuya principal figura tal vez sea Gilbert Murray), que intentaron explicar la representación de una tragedia a partir de su consideración como *ritual*. En sus variantes más modernas, Burkert y Girard han desarrollado teorías del sacrificio como un proceso social que toma a la tragedia como un ejemplo clave. En una línea más acotada, un grupo de antropólogos estructuralistas franceses intenta comprender de manera específica la cultura griega y sus festivales de tragedia, sin remitirse a grandes teorías generales acerca del significado del mito y de la religión. El padre de este grupo ha sido Louis Gernet, y sus principales exponentes actuales son J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet.

El siguiente subtítulo («Stagecraft and performance criticism») desarrolla las posturas de quienes prefieren considerar el fenómeno de la tragedia a partir de su carácter literario, en lugar de pensar al teatro como un escenario donde se juega un drama social. De este modo, se buscan interpretar los textos trágicos como los escritos básicos para la tarea de los actores en la representación teatral específica. El principal exponente de esta moderna línea de análisis es Oliver Taplin.

Los últimos dos subtítulos («Psychoanalysis and Greek tragedy» y «The history and politics of reading») compendian, tal vez demasiado brevemente, las aportaciones

que otras disciplinas han legado a la filología. Así, las teorías de Freud y de Lacan dan lugar a una serie muy amplia de consideraciones acerca del efecto de la tragedia, de la cual, tal vez, Segal pueda representar el mejor exponente contemporáneo. Desde otra perspectiva, muchos investigadores intentan traducir a la tragedia griega las aportaciones de la crítica genérica. Así, por ejemplo, se ha intentado explorar la representación de las relaciones de géneros (a menudo enfocadas sobre la representación de los roles femeninos dentro de la estructura masculina de la tragedia) y la explícita discusión acerca de las cuestiones genéricas que muchas tragedias escenifican. Sin embargo, Goldhill establece con precisión tanto los límites de estos intentos cuanto la necesidad, para el lector y el estudioso moderno, de discutir estas metodologías, como un factor necesario para cualquier comprensión crítica de la tragedia griega. Tal vez el cuadro general trazado por Goldhill resulte el mejor aporte para la realización de este ensayo personal de autocrítica.

Este capítulo, a modo de examen de conciencia, constituye el cierre adecuado para el libro entero. Así, este *Companion* abandona la pretensión de convertirse en un convencional manual introductorio, para brindar la oportunidad de presentar el Corpus trágico tradicional en el contexto de las modernas líneas de lectura, de crítica y de representación de la tragedia griega.

Juan Tobías Nápoli
Universidad Nacional de La Plata

Pedro Pablo Fuentes González, *Les diatribes de Télès*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1998, XVI + 620 pp.

Los pocos testimonios que se pueden deducir acerca de la vida y la obra de Teles provienen de los restos que nos han llegado de sus propias diatribas o lecciones morales. Estas diatribas se han transmitido a través de la monumental colección antológica realizada por Estobeo en el siglo V d.C. El antólogo, ocho siglos después, confiesa además haber tomado estos fragmentos (que suman ocho) a partir de un epítome compuesto por un cierto Teodoro, del que no sabemos nada. Los textos, en efecto, presentan huellas inconfundibles de un proceso de doble abreviación. En cualquier caso, éstos conforman el *corpus* de Teles, de los cuales uno se encuentra en el libro II, dos en el III y cinco en el IV de la antología de Estobeo. Gracias a ellos sabemos, apenas, que se trata de un "filósofo popular" o moralista que vivió en el siglo III a.C. en Atenas y Mégara.