

que partout ailleurs n'a été qu'un horrible circle vicieux où le 'droit', se déplaçant sans cesse d'une famille à une autre (de celle qui avait à 'reprendre' le sang à celle qui avait à le 'rendre'), nourrissait la mort d'une chair toujours fraîche."

Kadaré insiste en remarcar que en toda la obra de Esquilo vibra una alarma que nos previene que de todo derecho reclamado nace una deuda a pagar.

En los últimos capítulos rescata el juicio de Aristófanes en *Ranas* para reivindicar como condición primordial, y a su juicio cualidad esencial de la dramática esquilea, "ses constructions grandioses" que para Kadaré "sont parfaitement hiérarchisées, chaque élément de l'ensemble valant aussi par lui même.

Y finalmente retoma la tesis nietzscheana para contraponerle su propuesta que sostiene que si se le quita a las fiestas dionisiacas los dos elementos principales en los comienzos del teatro trágico, la embriaguez y las máscaras, y se las introduce en un ritual fúnebre, podrá advertirse que ése es su verdadero lugar, en donde encuentran su peso y su gravedad, y que precisamente en ese ritual es donde el misterio dionisiaco se funde mejor con la mirada apolínea, "tranquila como el sol", al decir de Goethe.

Luz E. A. Pepe de Suárez

Universidad Nacional de La Plata



Jacqueline Assael. *Intellectualité et Theatralité dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris, Publications de la Faculté des Lettres, Arts, et Sciences Humaines de Nice, Les Belles Lettres, 1993, 195 pp.

Jacqueline Assael, docente e investigadora de la Université de Nice, es una de las más productivas estudiosas francesas de la obra de Eurípides en la última década. Sus trabajos han sido recogidos por las más prestigiosas revistas internacionales (*Pallas* en 1987, *Les Etudes Classiques* en 1990 y 1994, la *Revue des Etudes Anciennes* en 1990 y la *Revue de Philologie* en 1992, por citar sólo los más conocidos). *Troyanas*, *Heracles* y *Helena* constituyeron los centros de interés de una crítica literaria basada en los aspectos temáticos y formales de la tragedia (en

este aspecto, resultan particularmente atractivos sus análisis y conclusiones acerca de la utilización de las imágenes marinas, acerca de las referencias al cielo y a las estrellas, así como a las menciones de la sombra y de la luz en diversas obras). Lo interesante del caso es que estos análisis formales no terminan en una minuciosa colección de citas inarticuladas, sino que se organizan para la mejor comprensión de cada tragedia como un todo y para la mejor solución de las problemáticas planteadas por cada obra (como por ejemplo, la cuestión de la unidad en *Heracles*). En última instancia, a partir del análisis estilístico se procura llegar hasta el núcleo del pensamiento eurípideo.

En la obra que comentamos ahora se recogen varias de las líneas investigativas de los artículos precedentes. Pero el punto de partida es más ambicioso y más amplio, y constituye el reverso de la cuestión estilística: se parte de la búsqueda del pensamiento o de la sabiduría eurípidea, para desentrañar a partir de allí la configuración teatral de cada obra. En su *Introducción*, la autora destaca que el aspecto intelectual que caracteriza a la obra de Eurípides, y que va a ser rastreado en los capítulos siguientes, es quien impone y comanda el desarrollo del espectáculo visual, la teatralidad de la obra, que se convierte en el punto de llegada de la crítica. La representación teatral constituye, para Assael, una materia prima que permite que el pensamiento del poeta se ejercite. Los efectos de esta representación son los que revelan la presencia de una conciencia lúcida como condición indispensable del hecho trágico.

La obra se divide en tres partes: La primera parte, *Partages de la Conscience*, comprende dos capítulos; la segunda parte, *Regard des Personnages sur le Monde* tiene tres capítulos, y la tercera parte, *Delire Theatral*, comprende los dos capítulos finales. A continuación llega la *Conclusion*, y una abundante bibliografía muy actualizada. La obra termina con cinco índices muy útiles: un índice de nombres propios de la antigüedad (que no incluye nada referido a Eurípides) y otro índice similar pero destinado exclusivamente a las obras conservadas, fragmentarias y perdidas de nuestro autor; un índice temático (tal vez demasiado breve); un léxico, que contiene los términos griegos más usados a lo largo de la obra, con su correspondiente transliteración y traducción al francés, y un vocabulario del teatro, que contiene los términos técnicos más usuales de la tragedia griega, con una breve

explicación de su sentido. Estos agregados convierten a la obra en un material apropiado para la consulta permanente y diversa.

En la primera parte se estudia la fase inicial de la carrera teatral de Eurípides. *Alcestes* y *Medea* sirven como testimonios de las características que tendrá este teatro: una ruptura voluntaria y deliberada de los aspectos formales de aquello que el público ateniense entendía por tragedia, hasta el punto de llegar a practicar un género nuevo de contornos difusos, en que la unidad del personaje se deshace y la acción se parece a una fatalidad independiente del héroe. Pero estas características del espectáculo teatral reproducen una visión del mundo marcada por la duda, en estrecha correspondencia con el pensamiento de los sofistas, que es quien ha generado y determinado estos aspectos formales. De modo tal que la tarea del poeta habría consistido en poner en escena la inconsistencia de lo real y de la razón humana que constituyen la resultante de la enseñanza sofista.

Para analizar el capítulo primero de esta primera parte, *Philosophie d'un Homme Ivre*, Assael parte del análisis de los efectos que la representación teatral producirá sobre los espectadores. Este espectador asiste perplejo a una representación deliberadamente enigmática, en la que el estilo elevado y el grotesco se mezclan, contrariando las reglas aristotélicas. Esta confusión de tonos y estilos es particular del mito folclórico. Es el tono elegido por el poeta en función de su temática trágica: los humanos no pueden pensar en la muerte más que sobre el mundo de lo irreal. Es por ello que el personaje de Admeto no procura una verdadera sabiduría, fatalmente olvidado de la amargura que debieran producirle las pruebas a las que se vio expuesto: el espíritu humano no puede sostener el pensamiento de la muerte. Para salvarse a sí misma, la razón debe optar (como Admeto) por el olvido o por la inconciencia que deviene del mundo de la leyenda. Eurípides resalta la futilidad y la inestabilidad del pensamiento. Sus personajes podrán reflexionar y disertar sobre la naturaleza del fenómeno de la muerte. Pero Eurípides, con *Alcestes*, denuncia la superficialidad del pensamiento humano.

En el segundo capítulo de la primera parte, *Medee, La Violence et la Raison*, Assael analiza la obra desde una perspectiva contradictoria con el principio socrático de que el conocimiento está unido a la virtud. El personaje de Medea, al racionalizar su conducta criminal, testimonia la controvertida posibilidad de realización de un acto concientemente

violento. De una manera más teatral que en *Hipólito* (donde, según Assael, el poeta participa deliberadamente en este debate intelectual) la obra se inserta en el mismo marco de reflexión. Es por ello que el personaje que Eurípides pone en escena encarna el saber, la inteligencia superior, que, sin embargo, finalmente se abandona a la voluptuosidad de las pasiones: el furor triunfa sobre el estado de conciencia.

Desde un punto de vista formal, la autora pasa revista a las diversas maneras en que el poeta rompe deliberadamente con los moldes estereotipados del género trágico: desde la puesta en primer plano del asesinato de los niños (los espectadores escuchan sus gritos descarnadamente, en lugar de enterarse de esta muerte, como era del gusto en la época, de manera indirecta, a través de un mensajero), hasta la magnificación del personaje a través de la apoteosis de la maga bárbara que representa la escena final, cuando escapa en el carro alado. Estas rupturas de los moldes trágicos no son más que el reflejo de una más importante ruptura en el interior del personaje, cuya contradicción interna entre el  $\mu\alpha\nu\theta\acute{\alpha}\nu\omega$  de los versos 1078-79 y el  $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$  que decide su acción convierte al personaje en inconcebible e irrepresentable a causa de la multiplicación y desdoblamiento de sus facetas. Este personaje que interioriza un conflicto y una violencia trágicos sostiene la puesta en escena, elaborada y moderna, de una obra en la que la representación del personaje fragmentado da testimonio de la violenta protesta de Eurípides en contra del racionalismo ateniense.

La segunda fase de la evolución de la técnica dramática de Eurípides, que Assael analiza en relación con una nueva actitud ante el planteo de la problemática trágica, se describe en la segunda parte de la obra que comentamos. La característica fundamental que reconoce Assael como constitutiva de este segundo grupo de obras es la aparición de un nuevo elemento compositivo. Este elemento que se introduce en la composición (tanto en *Troyanas* cuanto en *Helena* y en *Fenicias*, que son las obras a las que dedica los siguientes tres capítulos) es la sorpresiva aparición de un personaje que, en medio de una atmósfera irreal, se yergue para juzgar las situaciones en las que no está involucrado directamente, y para expresar su reflexión acerca de ellas, testimoniando, de alguna manera, la propia opinión del poeta sobre la temática planteada. De esta manera, la estructura y la

significación de cada obra quedan ligadas a la presencia casi inmóvil y crítica de algunos personajes que se interrogan sobre la condición humana con una gran lucidez, y a los que el poeta parece haber dotado con una verdadera filosofía. Así, ante esta aguda toma de conciencia que nace en medio de las situaciones trágicas, los espectadores no pueden más que participar de la emoción que produce enfrentarse con el avance del conocimiento en el mismo momento en que éste se produce. Es el papel que desempeñan Hécuba en *Troyanas*, Teonoe en *Helena* y Yocasta en *Fenicias*. Pero cada caso merece una consideración especial.

El papel asignado a Hécuba es casi antiteatral. Ella, aislada y en soledad, en la inmovilidad y en el silencio de la noche, reflexiona acerca del porvenir de los cautivos y analiza su propia realidad. De esta manera, encarna la conciencia del trágico sobre la situación dramática que se plantea en este decorado con características de fin del mundo. Puede decirse que no hay equivalentes de una meditación semejante. Las palabras de Hécuba se hacen eco del interés que Eurípides pudo sentir por las teorías filosóficas contemporáneas. Los mecanismos de la racionalidad pasan a primer plano. Los efectos visuales conmueven al espectador mucho más que la propia tensión dramática, que, en buena medida, está escamoteada, si no directamente ausente ante la falta de novedad de los planteos (como ocurre en *Troyanas* ante la presencia de cada una de las mujeres esclavizadas), o ante la poca seriedad de la búsqueda (como en *Helena*) o ante la abrumadora sucesión de acontecimientos (como en *Fenicias*). En frente de estos efectos, cada personaje (que hasta resulta secundario para la acción) se ubica como eje del planteo, y formula una reflexión vana que testimonia el espectáculo de la intelectualidad consagrada al fracaso: ésta es la corroboración que constituye la esencia de la tragedia.

En *Helena* la situación es semejante, aunque adquiere características contradictorias. El ambiente fantasmagórico e irreal recuerda al de *Alceste*, pero la presencia de Teonoe formulando una reflexión filosófica acerca de lo que ocurre sobre la escena nos acerca a la Hécuba de *Troyanas*. Sin embargo, las innovaciones técnicas y dramáticas (que Assael rastrea como punto de partida de su análisis) determinan que la problemática epistemológica quede en el centro de la representación teatral. Es Teonoe quien se pregunta si es posible

que los hombres comprendan su propia condición. La respuesta positiva, que permite la armonía entre los hombres y los dioses (ellos secundan la iniciativa de la propia Teonoe, como, por ejemplo, hacen los Dioscuros), facilita la consideración del universo como inteligible, a pesar de las apariencias. La obra, según Assael, representaría, aún como tragedia, la única oportunidad en que Eurípides creería en la inteligencia de los hombres como posibilidad para forjar una sabiduría, a pesar del reconocimiento de la insuficiencia de las teorías o de la razón.

En *Fenicias* la situación vuelve a ser diferente. El personaje de Yocasta juega un papel similar al de Hécuba y Teonoe. Aunque la suerte de la guerra y del curso de la acción dependen de ella, sin embargo su intervención se revela como completamente inútil: no puede evitar el combate entre los hermanos. Pero, no obstante, y en el corazón de la situación trágica, ella teoriza y expresa una filosofía. Su modo ideal de organización del mundo está fundado sobre el principio de la ἰσότης. Pero la realidad dramática de la lucha entre los hermanos no se corresponde con este esquema de pensamiento. La tragedia que viven los personajes (y por ello es que cuantos más haya, mejor) ilustra la negación de este principio de igualdad. La presencia marginal de este personaje testimonia el hecho de que, para Eurípides, en este momento la intelectualidad parece no ser más que especulación gratuita. Su pensamiento manifiesta una queja contra el desorden del mundo y contra la dureza de la condición humana. Su reflexión transforma de características romanescas (y así fue considerado frecuentemente) en una verdadera tragedia. La esperanza en las posibilidades de la razón humana ha terminado. Es por ello que Eurípides se verá obligado a intentar otros caminos. Las obras que constituyen la tercera fase de la evolución de la creación de Eurípides (en la clasificación de Assael) mostrarán un nuevo intento por acercarse a la consecución de la sabiduría.

Si con *Fenicias* se llega al fin de un camino, Eurípides cambia entonces totalmente de perspectiva. Si las contradicciones que suscita la realidad hacen aparecer a los elementos de la reflexión como suposiciones infundadas, entonces el poeta explorará desde ese momento las vías que ofrece lo irracional para obtener el conocimiento. En este sentido, Assael se dedica a analizar dos obras del último período: *Orestes* y *Bacantes*. La característica de estas obras

estará definida por el hecho de que la lucidez trágica de los personajes no se alcanzará más al término de una reflexión elaborada, o como producto de un sistema filosófico bien constituido, sino que ella será el producto sorpresivo de una intuición fulgurante.

En *Orestes* Eurípides se interesa por el estado psíquico del protagonista luego de cometer el matricidio. Su largo delirio posterior termina abruptamente cuando declara estar afectado por la intensidad de su σύνεσις. La significación intelectual del término implica que él ha comprendido de manera repentina lo que representan la vida y la muerte. Esta experiencia será lo que el poeta intentará reproducir en la representación teatral. Para ello deberá renovar nuevamente los procedimientos teatrales. Estos estarán constituidos por la abundancia, el frenesí y el delirio teatral: es así como Assael reconoce las modalidades y las tonalidades de la acción, donde se remarcan deliberadamente las incongruencias, la sorpresa que producen los procedimientos estructurales artificiosos, las rupturas, los decálogos que se establecen entre las intenciones proclamadas por los personajes y los límites de sus realizaciones. Ello está al servicio de lo que constituye el centro del interés dramático: la representación de una experiencia a través de la cual el público percibe las consecuencias trágicas de esta repentina toma de conciencia. El elemento escénico cobra cada vez más importancia en la medida en que testimonia, por un lado, la vanidad del trabajo de organización racional y filosófico, y, por el otro, la certeza de que el conocimiento está cercano al delirio. El requisito para este conocimiento puede verse representado en la situación de Orestes: él está en contacto con la muerte, sufre una repentina toma de conciencia, y cae en el delirio. Si el conocimiento es intuitivo e intelectualizado, su revelación es insoportable para el hombre, que sufre un delirio destructor. La conciencia y el delirio se implican mutuamente.

En *Bacantes*, Eurípides se interesa en el culto de Dionisos porque seguir este ritual religioso constituiría el único medio de regular el delirio y de explorar así las vías que una experiencia extática abre al conocimiento. Nuevamente los aspectos formales son los que le permiten a Assael extraer sus conclusiones: el análisis del carácter arcaico que adquiere la tragedia implica un intento de volver a las fuentes del teatro, incluso a su prehistoria. Con la esperanza inalterada de llegar al conocimiento, Eurípides reinventa la tragedia.

La razón quiere volver hacia atrás. La formación racionalista debe ser neutralizada. El éxtasis o la alienación son los que podrán llevar al hombre hacia una revelación. En esta obra final, Eurípides ofrece a los espectadores la intuición de un mundo desconocido y la conciencia trágica de los límites a los que conduce el pensamiento racional. Es la experiencia teatral la que puede producir un temblor, un abortado esfuerzo hacia un conocimiento extático.

La breve conclusión pasa revista a los temas ya tratados, especificando de manera general las características de cada una de las fases creadoras de la evolución teatral de Eurípides. Tal vez lo que constituya el mayor mérito de la obra esté representado por este esfuerzo para ligar estrechamente intelectualidad y teatralidad. En un autor como Eurípides, de quien muchos se han servido con intenciones diversas para hacerlo el padre de la psicología, el representante de la ilustración o el primero de los ateístas, el trabajo de Assael constituye un refrescante testimonio de la tarea filológica: el intento de restaurar los lazos que determinan la unidad de la obra de arte. El constante camino de ida y vuelta entre el estudio de los aspectos formales y su relación con la pregunta esencial del hombre acerca del misterio de la existencia, permiten releer la obra del trágico como lo que verdaderamente es: una unidad de sentido que conmueve el alma y desafía al intelecto. La tesis de Assael, con todas las cuestiones que plantea (y tal vez más aún con todas aquellas otras que deja sin respuesta) invita a reflexionar sobre el arte del último de los trágicos a partir de una visión integradora. Tal vez constituya su mayor elogio.

Juan Tobías Nápoli

Universidad Nacional de La Plata



Diodoro de Sicilia. *Biblioteca Histórica*. Introducción General. Libros I-II. Edición coordinada por Jesús Lens Tuero. Traducción de Jesús Lens Tuero, Jesús M. García González y Javier Campos Daroca. Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, 454 pp.

El proyecto editorial coordinado por el Prof. Jesús Lens Tuero para acercar al lector de habla hispana una traducción de Diodoro de