

“Los griegos, desde la dimensión de veinticinco siglos, en realidad, son otros”, puede leerse en la contratapa de esta compilación editada por Ana María González de Tobía. Son “otros” pero, a la vez, son también, más allá de imperfecciones “los mismos que hoy constituyen paradigmas de la sociedad organizada moderna y de su cultura”; “tamizados por sus intermediarios...nos apropiamos de ellos y los incluimos en nuestra cotidianeidad”. Confrontarlos, refutarlos, incluso, puede ser una nueva oportunidad para “recrear el pasado y reconstruirlo” en busca de posibles y nuevas certezas. A semejanza de otra compilación de naturaleza similar a la que comentamos, ésta es una nueva, doble y mutua “apropiación”, la de los antiguos por parte de “nosotros” y la de “nosotros” por “aquellos”.

El volumen está integrado por las conferencias pronunciadas en el Segundo Coloquio Internacional *Los Griegos: Otros y Nosotros*, llevado a cabo en La Plata, Argentina, en mayo de 2000, organizado por el Área Filología Griega del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de La Plata. Una nueva y valiosa muestra del tesón y la capacidad organizativa de Ana María González de Tobía y sus colaboradores, compuesta por un conjunto de trabajos que “abarcaban diferentes visiones del pensamiento griego clásico, desde la filosofía, la literatura griega y latina y sus interpretaciones posteriores, la arqueología y la física”, cuyos autores son destacados estudiosos de prestigiosas universidades de Europa, EEUU y América Latina y que podrán ser consultados por quienes “se interesen por los problemas que plantearon los griegos de la antigüedad en los aspectos de mayor vigencia actual”.

Si la atractiva variedad de temas tratados ilustra acabadamente las inagotables posibilidades de reflexión a que el pensamiento, la literatura y el drama de la Grecia Clásica pueden impulsarnos, también hace evidente la necesidad de limitar prudentemente esta reseña a ser una sintética descripción de los contenidos de cada trabajo.

El volumen se abre con el estudio de “El enigma de la risa de Demócrito”, de Néstor Luis Cordero (Universidad de Rennes), una indagación del origen y motivación de uno de los dos apodos con los que, excepcionalmente, es conocido Demócrito. Por una parte, el de “la Sabiduría (Sophia)”, cuya “pertinencia” es indiscutible, y el más notable y “enigmático” que distingue al filósofo como “el Riente (o ‘el Risueño’)”. En

Ana María González

“El origen del estado de derecho”, Francisco Lisi (Universidad Carlos III de Madrid) propone volver la mirada a los griegos para posibilitar una discusión más objetiva de “dos conceptos centrales que constituyen la sociedad europea actual como democracia y estado de derecho” y así “contribuir a un debate positivo sobre las perspectivas de nuestro modelo de democracia”.

A partir del “testimonio de Platón sobre Parménides en el *Sofista* (I)”, del “tratamiento” del mismo Platón de la doctrina de Protágoras en el *Teeteto* (II), y, finalmente, del que ofrece Aristóteles de esta misma doctrina en *Metafísica G* (III), Graciela E. Marcos de Pinotti (Universidad de La Plata, Universidad de Buenos Aires), observa en “Filosofía y actualización del pasado. Los ejemplos de Platón y Aristóteles”, que no son demasiado diferentes “nuestras propias estrategias de lectura e interpretación de los textos filosóficos” de las que adoptaron en el pasado “algunos filósofos antiguos frente a la propia tradición”: ellos y nosotros “frecuentamos textos antiguos buscando en ellos claves para dar respuesta a los problemas a los que ‘siempre’, parafraseando a Platón, ‘tanto antiguamente como ahora’, se han enfrentado los filósofos”.

A continuación, Sarian Haiganuch (Universidad de Sao Paulo) reflexiona sobre el surgimiento de la escritura alfabética en el marco del nacimiento de la *pólis* para determinar “cuándo, dónde y para qué los griegos inventaron su alfabeto” (“La escritura alfabética griega: ¿Una invención de la *pólis*? La contribución de la arqueología”). La permanente vigencia de “El problema del cambio: desde Grecia a la física moderna” es el objeto de reflexión de Héctor Vucetich (Fac. de Ciencias Astronómicas y Geofísicas y Fac. de Ciencias Exactas, Universidad de La Plata). El descubrimiento del cambio por Heráclito alteró la noción primitiva de un cosmos como “un todo ordenado, firme y estable” “e introdujo en la filosofía y en la ciencia una de las nociones más rebeldes al análisis”. Verdadera “hazaña del pensamiento griego” impulsó la búsqueda de “una forma de estabilidad”, en la que confluyeron físicos y poetas. Vucetich describe luego el largo proceso de dos milenios y medio de esa búsqueda, desde Parménides y los eleatas hasta la teoría de la relatividad de Einstein y la introducción de la noción de espaciotiempo por H. Minkowski, matemático “inspirado” por las ideas de aquél, que ha hecho posible la reconciliación de “los puntos de vista de Heráclito y Parménides: el Universo es un objeto de cuatro dimensiones, estático e invariante. Nosotros, sin embargo –sigue Vucetich– pequeñas partes del mismo, percibimos nuestra vecindad (en el espacio y el tiempo) como un remolino de cambios”, “bella síntesis de dos corrientes aparentemente opuestas del

Los griegos: otros y nosotros pensamiento occidental [que] es una de las realizaciones más importantes de la ciencia del siglo XX”. Así y todo no ha sido posible saciar nuestra “sed de seguridad”. La irreversibilidad ha generado un “pesimismo trágico que impregna la cultura occidental” que Borges, entre otros, citado por Vucetich, expresa cabalmente: “Nuestro destino...no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro... El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”.

Si vigente es la preocupación por el problema del cambio, tanto o más lo es en estos tiempos el del “Humanismo. Clave para interpretar identidad, pertenencia y ‘ciudadanía mundial’”, sobre el que Ana M. González de Tobía (Universidad de La Plata) se ocupa seguidamente. Para hacerlo formula una “réplica” al ensayo de Martha Nussbaum (profesora de Derecho y Ética de la Universidad de Chicago) titulado “Patriotism and cosmopolitanism”, publicado en la *Boston Review* (octubre-noviembre de 1994). En la primera parte de su trabajo, González de Tobía sintetiza y comenta los “apoyos” clásicos a los que apela Nussbaum (Diógenes el cínico y su autodefinición como “ciudadano del mundo”; Séneca: “medimos las fronteras de nuestra nación por el sol”, *De otio*, y Plutarco quien en *Sobre la fortuna de Alejandro* afirma que “todos los seres humanos [...son] nuestros conciudadanos”). A estos criterios se suma la coincidente opinión de los estoicos, quienes rechazaban diferencias de nacionalidad, de clase, etc. que negaran “la humanidad allá donde se encuentre”, y propugnaban “la abolición de las formas de organización política locales y nacionales y la creación de un Estado mundial”, lo cual no implicaba renunciar a “identificaciones locales” (étnicas, religiosas, etc.) que constituyen nuestra identidad”. El camino para llegar a ese “estado mundial”, a esa humanidad universal es, a juicio de Nussbaum, la educación. Para González de Tobía, así como “el patriotismo tiene sus patologías”, también las padece “el cosmopolitismo”, por lo que el obstáculo que la diferencia cultural constituye para “articular la universalidad” podrá ser salvado apelando al “Humanismo como clave para articular el antagonismo”. Pero para ello es imprescindible un humanismo que supere la mera teoría: “No es difícil escribir sobre el hombre y sobre el humanismo. Lo difícil es vivir de acuerdo con convicciones humanistas”; “el humanismo es pensamiento, actitud y acción que sirven al hombre”. En esa línea de reflexión, la autora piensa que será posible superar la “estéril” dicotomía entre identidad y pertenencia y...la ciudadanía mundial, pues la inteligencia crítica y la lealtad a lo mejor de nuestra tradiciones, incluyendo nuestras tradiciones nacionales, son interdependientes”.

Ana María González

Sin duda, una de las más significativas contribuciones a este volumen, la constituye el artículo de Ch. Segal, “To look upon the light for the last time”: Closure and character in Sophocles Teban plays”, autor de valiosísimos estudios sobre el teatro griego. A partir de la reflexión de que uno de los mayores problemas para maestros y lectores de la tragedia griega es cubrir la brecha entre el impacto emocional, directo de las obras y las teorías, estructuralistas, psicoanalíticas o deconstructivas, que intentan explicar su sentido profundo, el autor destaca las aproximaciones semióticas y deconstructivas según las cuales las obras literarias son constructos de convenciones formales de sus sistemas significativos, no pronunciamientos de verdades finales. Descartando sus formas extremas que reducen la obra a una vacuidad solipsista, la autoconciencia acerca de su significación sirve para hacernos notar la “innaturalidad” del discurso literario, el artificio, y “constructividad” de la obra de arte. Una lectura deconstructiva del *Edipo* llama la atención sobre la arbitrariedad del diseño que la obra ha impuesto a la audiencia. Los recientes estudios enfatizan en el *Edipo*, no tanto sus perfecciones formales, como sus tensiones, desarmonías, contradicciones y rasgos problemáticos que pueden revelar una visión más abierta, menos segura e ininteligible de la realidad. Con esta perspectiva, Segal procede al análisis del *Edipo Rey*, destacando los rasgos compartidos y las diferencias con otras tragedias sofocleas, especialmente *Traquinias*, *Antígona* y *Edipo en Colono* para centrarse en la interpretación del final abierto y de la aparente indeterminación de la conclusión. El trabajo busca demostrar que la vida del héroe está representada por una serie de momentos, crisis, incertidumbres, que requieren una resolución pero cuyas consecuencias nunca pueden anticiparse.

Pero la validez de estos nuevos enfoques, no alejan al autor de su habitual acercamiento a los textos griegos desde ellos mismos y sobre todo, desde los más amplios problemas del teatro griego clásico. En primer lugar, Segal destaca el papel central ocupado por Edipo entre los protagonistas sofocleas y su permanencia en la escena a través de toda la pieza. En lo que se refiere al papel de los dioses en la construcción de la trama, *Edipo Rey* es semejante a *Antígona* y *Traquinias*. En la primera, la reivindicación de Antígona proviene de los presagios y oráculos anunciados por Tiresias, pero estos llegan demasiado tarde y el desastre cae sobre la casa de Creón. Heracles reconoce finalmente el diseño divino en su existencia y permanece como figura heroica hasta el final, aunque con un tipo de heroísmo muy diferente al de Edipo cuya tierna preocupación por sus hijas se opone al desentendimiento de Heracles por el suicidio de su esposa, a su insistencia

Los griegos: otros y nosotros en su autoridad patriarcal y a su imposición para que su hijo Hilo despose a Iole.

Las respuestas de Creón ante el desaste en *Antígona* son exactamente opuestas a las de Edipo; mientras éste encuentra fuerzas para soportar, Creón se derrumba completamente. Segal destaca la significación de los aspectos formales del lenguaje: la común utilización de metros líricos por parte de Creón y Edipo cuando sus mundos colapsan. Pero Creón continúa empleándolos casi hasta el final, sobre todo los excitados ritmos docmios, que expresan su confusión y colapso, en tanto que Edipo se mueve de un intenso intercambio lírico a un renovado sentimiento de autoridad en el extenso discurso yámbico en el cual defiende su decisión de cegarse (O.T.1369-1415). La comparación de expresiones e imágenes casi idénticas en ambas obras, y entre pasajes del mismo O.T. sirven para reforzar la diferencia y acentuar la afirmación de Segal de que cuando Edipo abandona la escena ha ganado nueva fuerza y entendimiento y adelantar la hipótesis de que Sófocles crea un nuevo tipo de héroe trágico y una nueva clase de tragedia particularmente significativa al presentar un héroe cuyos sufrimientos provienen de su directo encuentro con los dioses o del impacto de lo divino sobre su vida. Al final de la obra, el sentido o sinsentido de la vida de Edipo se convierte en el problema principal y asume la forma de una doble pregunta: 1) la pregunta última y metafísica que Sófocles plantea, pero sólo responde al pasar e indirectamente: ¿por qué sobrevivió al intento de matarlo de sus padres? 2) ¿por qué no se suicidó y se cegó? , a la cual dedica explícita atención.

Sófocles crea la falsa expectativa de que Edipo se dará muerte, por el uso de la frase que sirve de título al presente artículo, semejante a la del fin del discurso del suicidio de Ajax, y por su requerimiento de la espada al mensajero. De allí la sorpresa de la audiencia al oír que aún vive y verlo salir con sus ojos ensangrentados. Como respuesta inicial, el coro juzga esa ceguera locura o el ataque de un poderoso *daimon* y experimenta horror de mirarlo, aunque desea conocer los motivos de su acción. Segal observa el carácter metateatral de las escenas que se suceden, como orientación a los sentimientos del público para superar el horror y escuchar las razones del héroe. Según Segal, el extenso discurso de autojustificación de Edipo es asimismo la implícita defensa del poeta de su decisión. A diferencia del Edipo de Esquilo, la ceguera del héroe sofocleo es un acto de deliberada elección personal, no resultado de *atê* o locura enviada por el *daimon* vengador de su estirpe maldita. Edipo se abstiene del suicidio no sólo por su fortaleza para soportar el sufrimiento, sino porque su sufrimiento y su resolución no están limitados a causas humanas. Su vida futura permanece

Ana María González

abierta al conflicto y al problema acerca de quién o qué controla la vida humana: la voluntad individual o una fuerza exterior, sea dioses, hado o azar. El rechazo al suicidio es parte de la nunca resuelta tensión entre la elección individual y la *moira*, la porción de vida determinada por los dioses, que el héroe reconoce desde el comienzo de sus días. En *Edipo en Colono* la comprensión del sentido de su vida se manifiesta desde principios de la obra, con la diferencia de que en *O.T.* el espíritu del héroe permanece suprema y grandiosamente humano, y en ésta, su comprensión sobrenatural está confirmada espectacularmente por la divina epifanía del final y la panoplia de sucesos numinosos. Pese a las diferencias, ambas obras poseen rasgos comunes, tales como las circunstancias no resueltas de la ciudad, que nos obligan a ver la vida del héroe en el contexto de una comunidad más amplia cuyas tribulaciones continúan después que él ha cumplido la misteriosa trayectoria marcada por lo divino. De manera más explícita que *O.T.*, *Edipo en Colono*, rechaza un cierre definitivo, y si bien, la heroización de Edipo actualiza en escena las emociones de unificación experimentadas en el culto de los héroes, la conclusión de los presentes sufrimientos sólo inaugura un nuevo ciclo de dolor trágico (premonición de las luchas fratricidas, regreso de las hijas a Tebas).

La segunda parte del artículo está dedicada al importante papel concedido en ambas obras a las hijas de Edipo, significativo de la concepción sofoclea del protagonista como alguien cuyos vínculos afectivos – es decir, los lazos de la *philia*- dentro de la familia son importantes, tema que apunta además, a la forma de interacción patriarcal (intercambio de mujeres) dentro del *oikos*, representado por la solicitud de protección de sus hijas a Creón .

“Zeus y Aquiles en Eurípides. Notas sobre los mitos” se titula la contribución de Juan Antonio López Férez (UNED, Madrid) que consta en primer lugar de una introducción donde recuerda la relación de Eurípides con las corrientes culturales e ideológicas de su tiempo (representadas, entre otros, por Anaxágoras, Pródico, Protágoras, Sócrates, además de artistas como Zeuxis y poetas como Timoteo). Registra, además, algunos datos importantes de su vida: su condición de lector, su al parecer rica biblioteca así como su automarginamiento de la política y los cargos públicos; la repercusión que tuvo en el poeta la guerra del Peloponeso, el carácter innovador de su arte, su espíritu audaz y polémico. En un segundo momento, López Férez reseña los diversos enfoques de la crítica señalando especialmente que, contra la extendida idea de un Eurípides “racionalista”, adversario del mito, frente al que “habría adoptado una actitud irreligiosa”, poco a poco se fue abriendo paso “la tesis contraria, en virtud de la cual se enfocó a nuestro autor como el estudioso de lo irracional, buen conocedor,

Los griegos: otros y nosotros entre otros rituales, de las prácticas religiosas dionisiacas en las que aparecen, por ejemplo, el menadismo, la oribasia y la omofagia”. De todos modos, ubicado Eurípides “al final de una larga tradición literaria en que se hace burla –más o menos velada- de los dioses”, no puede sorprender que nos brinde imágenes de los dioses griegos “bastante semejantes” a las de Homero (p.e., los enfrentamientos entre dioses de *Bacantes*, *Hipólito*, *Troyanas*, etc.). En lo que puede considerarse la tercera parte de la exposición, López Férez aborda, con el debido aparato filológico, la presencia de Zeus, sus rasgos, atributos y funciones que distinguen al dios en cada una de sus apariciones especialmente en *Troyanas*, *Heracles*, *Helena*, *Fenicias*, *Hécuba*, *Medea*, a través de las cuales puede apreciarse “una postura personal –innovadora en muchos puntos, irónica con frecuencia, inteligente siempre” de Eurípides frente al supremo dios de los helenos.

Con respecto a Aquiles, héroe que aparece en sesenta y siete secuencias de ocho de las piezas de Eurípides (*Andrómaca*, *Hécuba*, *Ifigenia en Áulide*, *Troyanas*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Electra*, *Helena*, *Orestes*) López Férez destaca las diferencias entre el Aquiles de *Andrómaca*, el de Homero (*Ilíada*, 22. 465 y 24.16) y el de la *Eneida* (1.483). Comenta también otros temas referidos al héroe como el de su sepultura (contrastando *Odisea*. 24.71 ss. y 82-4, con distintos pasajes de *Troyanas*), el del *phántasma* de *Hécuba*. 389-390, el de la incineración y sepultura del Pelida, el de la boda, deteniéndose finalmente “en un aspecto innovador de Eurípides en el tratamiento del mito” al presentarlo como un joven que ha recibido una esmerada educación de Quirón (*Electra*, *Ifigenia en Áulide*) y serviría, según López Férez, para apreciar que en materia educativa Eurípides no revela mayor afinidad con los sofistas porque sus héroes exaltan el valor de lo colectivo (*Ifigenia en Áulide*), o son ejemplos de virtudes morales, como Aquiles que en la misma tragedia exhibe la más apreciada: el dominio de sí mismo (lo que explica la repetida aparición de términos como *sophrosýne*, *sophía*, *areté*, *aidós*). Por fin, López Férez señala la importancia de otras innovaciones de Eurípides en el tratamiento de Aquiles, como la castidad del héroe (aludida con términos como *aidós* y *sofroneîn*) así como la mención de la *aphasía* (*Ifigenia en Áulide*. 837), innovación léxica que designa “la incapacidad de hablar, el estupor que sobreviene por miedo y vergüenza”, y le sirve al poeta para “presentar al mejor de los aqueos dotado de una educación tan exquisita que no se atreve a conversar ni, mucho menos, a tocar la mano de una mujer” y enmudece ante la sola mención de casarse.

Ana María González

¿A quiénes llamaban artesanos los griegos de la antigüedad, qué tenían en común con los que hoy consideramos artesanos; cuál es hoy “la relación entre artistas y artesanos”, cuál la de la sociedad griega? Delia Argentina Deli (Universidad de Buenos Aires) formula estos interrogantes para enfocar adecuadamente el tema de su exposición: “Artistas y artesanos de la tragedia”. Para responderlos recurre a las opiniones de distintos autores, Platón, Plutarco, Jenofonte, sobre el significado de términos como *demioergoí*, *demiurgoí*, *tekhñtai*, *bánausoi*, usados para designar también a “los artesanos de la palabra y de la escena ática, condición que depende de una *téchne*, de la que quienes alcanzan su máximo grado son los *poietai* (hacedores, creadores), *didáskalos*, “en sentido teatral y en sentido pedagógico”. “La *poietikè téchne* determina la injerencia de otro *technítes*, el *eskeupoioís*, que según Pollux (4. 115) se ocupaba de las máscaras y el vestuario de los actores”, aunque Deli recuerda que la *ópsis* (espectáculo, puesta en escena o aspecto visual) es extraña “al arte y lo menos propio de la poética”. ¿Se distinguirá así a los artistas de los artesanos? Siguiendo reflexiones de M. Detienne sobre la poesía épica, Deli discrimina entre el artesano que puede alcanzar *kydos* (“don divino y efímero”) y el artista que consigue *kléos* (“la gloria” transmitida oralmente a través de las generaciones). Ambos, artistas y artesanos, además de tener en común su agrupamiento profesional, transmitiéndose el oficio son, en el caso del teatro, sus creadores. En la última parte de su exposición, después de referirse a los experimentos teatrales de Peter Brook y a la necesidad de crear un “espacio vacío” propugnada por él, se pregunta si el teatro griego lo fue, afirmando con Brook que “para hacer teatro sólo se precisa una cosa, el elemento humano”, en lo que coincide A. Ubersfeld, para quien “el auténtico *factotum* del hecho teatral [...es] el actor o *comédien* francés (“un artesano del escenario”, según P. Pavis), del cual es imposible prescindir.

También Giuseppina Grammatico comienza interrogándose, en su caso, sobre qué “es lo nuevo, aquello que los griegos llamaban *tò néon* o *tò kainón*. Es nuestro ahora –se responde-, con todo lo que lo caracteriza e identifica”, y que se ha convertido en un obstáculo que impide al hombre actual “reinsertarse en lo luminoso, en lo numinoso”, que no hace posible “engastar la *praxis* cotidiana en una *teoría* que, al igual que la de los antiguos griegos, nos permita desprendernos de lo rutinario y nos devuelva a ese sacro cuyo acceso por demasiado tiempo nos hemos vetado”. Por otra parte, “¿Qué es lo antiguo, aquello que los griegos llamaban *tò archaión* o *tò palaión* y los latinos *priscum*, *vetustum* o *antiquum*?” Es lo que está más cerca de las raíces; “lo prístino y venerable [...pero también lo que está]

Los griegos: otros y nosotros fijo e inmóvil en el tiempo...”, “el mito que ya no creemos, el asombro que ya no nos toca...”

“Pensar el mito, entendido como el diálogo del hombre griego con lo divino” no está libre de condiciones ni consecuencias, afirma José Antonio Alves Torrano (Universidad de Sao Paulo) en “O mito e a verdade do mito em Homero y Hesíodo”. La condición para comprender ese “prístino diálogo” es la comprensión de la forma propia de la verdad contenida en el mito, como consecuencia de lo cual nos hacemos contemporáneos de tal verdad y somos “interpelados por las apariencias del mundo”. Así entendido, el estudio del mito debe enfrentar “múltiples posibilidades de error” y guiarse “por el misterioso arte de la interpretación de enigmas”. En los proemios épicos de Homero y Hesíodo es posible leer, implícita, “la imaginaria noción de mito” que “describe [...la] experiencia *hierofánica* del lenguaje” y convirtió la obra de estos poetas en las “fuentes primarias” para los estudiosos del tema. Ambos invocan a las Musas; convertidos en sus portavoces cantan/cuentan tanto “los acontecimientos habidos entre los dioses” como los producidos entre éstos y los héroes (y entre los mismos héroes), cuya verdad está asegurada por las hijas de Mnemósine y Zeus. El primer problema que plantea Alves Torrado es comprender “perfectamente lo que significa en Hesíodo y lo que significó para los griegos arcaicos esa noción mítica de Dioses (*Theoí*)”, para lo cual acude al libro II de la *República* de Platón, “*týpoi perì theologías*”. Desde esa perspectiva analiza los vv. 22-28 de la *Teogonía*, en los que encuentra cuatro distintos “grados de verdad” representados por *pseúdea*, *etýmoisin*, *homoîa* y *alethéa*, cuya significación estudia luego para concluir afirmando que, además de constituir cuatro momentos del “movimiento mutante en la determinación de la esencia de la verdad”, son no sólo cuatro grados de conocimiento sino también “cuatro modos de ser”. Destaca finalmente la “finísima ironía de las Musas, señoras de las *ilatencias* [dones de las Musas] y de las muchas mentiras que ellas, cuando quieren, dan a conocer”; “la institución del cantor como cultor de las Musas” y la extraordinaria semejanza “en términos de simetría estructural y equivalencia funcional entre el mito hesiódico de las musas y la imagen platónica de la línea con que se describen cuatro diversas modalidades de objetos del conocimiento (Plato, *República*, 509 d-511e)”.

Después de una concisa referencia a la antigüedad de la “idea de transformación, de cambio de formas” a partir de los poemas homéricos y de recordar que Ovidio postula (en *Metamorfosis*) un mundo en cambio, y una poética del cambio”, ante el inicio de un nuevo milenio, Elizabeth Caballero de Del Sastre (Universidad de Buenos Aires) propone “una

Ana María González

reflexión sobre su *carmen perpetuum* y sobre Tiresias, el que a su ambigüedad genérica une sus dotes proféticas y la superación del tiempo”. Para ello ofrece, en “La construcción ovidiana de Tiresias y sus relaciones intratextuales en *Metamorfosis III*”, un sintético registro de las “Tres versiones troncales” del mito y de las variantes de las mismas; comenta luego sucintamente el diverso tratamiento temático y formal que Calímaco y también Propercio dan al mito de acuerdo a la versión de un solo episodio que “tiene como protagonistas a Tiresias, Cariclo y Atenea” (y es la segunda en el trabajo que comentamos), mientras Ovidio ofrece en *Metamorfosis* una de “las variantes de la primera versión, que consta de dos episodios y cuyos protagonistas son Tiresias, las serpientes, Hera y Zeus. Según Caballero de Del Sastre, “Ovidio trabaja el texto de un modo tal que incluye toda la tradición anterior” fungiendo como “mediador de la cultura mitológica y literaria grecolatina”, sobre todo para quienes buscan en ella “arquetipos del imaginario occidental”, lo que hace que “la lectura de la narración ovidiana” sea condicionada por “una rica y compleja tradición cultural”. A este rasgo se sumaría el carácter de *polyeidia* (equivalente tanto a “capacidad metamórfica como pluralidad de géneros literarios”) de la obra, así como la participación de la misma en “un sistema semiótico general en el cual la intertextualidad es una propiedad del lenguaje y no simplemente de la literatura”. Caballero de Del Sastre elabora luego “un rápido esquema de la construcción del libro III”, para señalar más adelante que la reformulación ovidiana del mito “se hace patente en el aspecto formal de la *dispositio*”, lo que obliga a advertir que el tratamiento latino de los mitos griegos no es un “procedimiento...secundario o derivado”, ya que “por el contrario [es] innovador y creador al punto de instituir una sensibilidad transcultural”. Por último, a través de un análisis más detallado del pasaje de *Metamorfosis*, Caballero de Del Sastre estima que la “construcción del libro [III] suma intertextualidades y presenta un ritmo de transgresión y punición, de cambio y metamorfosis no sólo en las cosas y los hombres sino también en los géneros”.

En una nueva incursión en el estudio de la novela griega, Esther Paglialunga (Universidad de Los Andes, Venezuela) propone “retornar a la retórica”, aunque desde una perspectiva distinta a la habitual que desde “un plano formal” ha puesto el acento en la “abundancia de discursos de los tres tipos oratorios, especialmente el judicial” y “la organización de los mismos según las cinco partes del discurso”. La perspectiva que orienta el tratamiento de “Amor, justicia y venganza en la novela griega” es la de trabajos anteriores de la autora, esto es, la que pone el acento en “la interrelación subjetiva que subyace el tratamiento de los elementos

Los griegos: otros y nosotros constitutivos del discurso según la descripción aristotélica, tanto en el plano de la enunciación, como en el plano de la sintaxis narrativa”. Dado que los protagonistas de la novela griega de amor son “constantemente” víctimas de la injusticia y de diferentes perjuicios provocados por quienes, por razones sentimentales, desean su separación o, en tanto adversarios, buscan la ruina de los enamorados bien sea por afán de lucro (piratas, bandidos) o por venganza (amantes despreciados), se perfila “un esquema de confrontación” en el que hay una víctima y el causante del mal, situación corriente “en cualquier contexto social, pero que en el mundo griego, además de estar plasmada en un sistema judicial”, había originado “formas discursivas muy elaboradas desplegadas en las instituciones, y habían tomado cuerpo en los tratados de retórica”. La perspectiva puesta en obra por Paglialunga encuentra sostén tanto en la *Ética Nicomaquea* como en la *Retórica* aristotélica. Después de advertir que la “oposición entre justicia y venganza...podría no ser válida para la totalidad del universo axiológico griego”, Paglialunga señala que Aristóteles define la cólera que un acto lesivo genera en quien lo sufre directa o indirectamente, “como el deseo penoso de venganza (timoría) por un desprecio a sí mismo o a uno de los suyos”, en razón de lo cual la reparación de la injusticia sufrida puede buscarse, y lograrse, a través de la acusación (que implicaría la defensa del responsable), o de la venganza con que la víctima “busca satisfacción por la ofensa causada”. No obstante, esta apreciación positiva de la venganza fue paulatinamente sustituida por una forma de justicia correctiva, en razón de que, según piensa A. Pippin Burnett, “la aceptación de la acción retaliativa como una forma de restablecimiento de un equilibrio truncado [...] la tornaba poco apta para su desarrollo trágico”. En ese cambio de valoración (que involucrará o afectará a los personajes trágicos desde Séneca a Shakespeare) influye, según Paglialunga, “la novela griega”, especialmente la de Heliodoro, “en la medida en que se observa la conversión del sujeto perpetrador de la venganza...en receptor del castigo, ya sea por la sanción impuesta por un Juez Supremo, u otras veces como víctima a su vez de una venganza desplegada por quienes habían sido cómplices de su felonía”. No debe sorprender entonces que uno de los rasgos más notables de la novela griega sea la inclusión de un juicio en que se enfrentan víctima y victimario “cuya suerte es presenciada y –en ocasiones- decidida por los asistentes, o por un Juez destinador de la sanción”. Pero también hay relatos que giran alrededor de una venganza, ejecutada “sin la intervención de un aparato jurídico (como el caso del personaje de la bárbara celosa)”. Tal vez esto explique la tendencia de los críticos de la novela griega a privilegiar en el análisis de los textos “variables externas” a los mismos (como la

Ana María González

problemática relación de las novelas con “una realidad jurídica y social”), por lo que Pagliarlunga considera “más confiable desentrañar únicamente el contenido [de los textos]...y observar las relaciones entre los elementos constitutivos del sentido”. Esa propuesta queda plasmada en el preciso examen de las representativas novelas de Caritón de Afrodísia (*Quéreas y Calírroe*), Aquiles Tacio (*Las aventuras de Leucipe y Clitofonte*) y de Heliodoro de Émesa (*Las Etiópicas*).

El trabajo que cierra *Los griegos: otros y nosotros* es el de Pascal Thiery (Université de Bretagne Occidentale –Brest-France), en el que estudia las relaciones entre “Choreutes et spectateurs dans les comédies d’Aristophanes”. En la primera parte Thiery aborda el examen del marco general en el cual se insertan las representaciones dramáticas en la Grecia Clásica, destacando su carácter competitivo (rasgo compartido por otras actividades) y comentando aspectos diversos como los lugares y las oportunidades en que se efectuaban; el número de ciudadanos (no ciudadanas) que asistían a los espectáculos; la decisiva participación del estado (no existía teatro por fuera del estado pero no era un teatro del estado), para desembocar en la parte medular de su intervención: el estudio de la cambiante intervención del coro (“el elemento esencial del espectáculo” y, desde una perspectiva más amplia, “el elemento más específico del drama griego, el rasgo de unión entre las tragedias, los dramas satíricos, las comedias e incluso el ditirambo”), que desde una posición inicial preponderante pasó a otra de menor trascendencia, adjudicada en cambio por los dramaturgos en busca de “un teatro más realista”, a personajes, intrigas, etc., aunque el coro continuará a cargo de momentos de indudable relevancia como la *párodos*, el *éxodos* y la *parábasis*. Antes de considerar el rol del coro en la comedia aristofanesca, Thiery discute el carácter aficionado o profesional de los coreutas, el papel crucial del *corifeo*, el número de integrantes del coro, la posibilidad de que los dramaturgos formaran un coro secundario (*paracoregema*). En la segunda parte de su exposición subtitulada “Aristófanes, el manipulador”, Thiery comienza por señalar que “la forma del teatro (poligonal más que circular en la época) invitaba al público a comprometerse”, produciendo una “imbricación remarcable” entre las obras y los ciudadanos (la cual también se reforzaba por el carácter aficionado de los coreutas). De esto se derivaba la decisiva participación del público no sólo en el desarrollo de las representaciones sino también en “la atribución de los premios del concurso”. Precisamente, uno de los problemas de Aristófanes “era controlar al público”, conducirlo según sus objetivos, adjudicándole así el rol de “un cuarto actor” o el de “un segundo coro”. La función determinante

Los griegos: otros y nosotros del coro en las comedias de Aristófanes permite agruparlas en dos conjuntos “sensiblemente iguales”, de acuerdo con la naturaleza del coro: 1) los coros ordinarios, aquéllos que son “una emanación” de los espectadores que, según el asunto de la comedia, podían asumir a) un comportamiento favorable (como en *Caballeros*, *Avispas*, *Paz*) o neutro (*Pluto*), y b) hostil (*Acarnienses*). 2) Los coros extraordinarios que no estaban compuestos por ciudadanos atenienses, en razón de lo cual “el público es excluido del mundo representado sobre la escena” y desempeñará un papel de espectador o testigo, una “función más discreta aunque indispensable para la evolución de la acción sin excluir apelaciones a los espectadores”. Thieryc distingue así otros dos grupos de comedias: a) el de las obras cuyo coro es animal o sobrenatural (*Nubes*, *Aves*, *Ranas*) caso en el cual el público no desempeña “ningún rol de árbitro ya que no debe asociarse al coro ni sustituirlo”, y b) el de las comedias en las que el coro está constituido por mujeres (*Lysistrata*, *Tesmoforias*, *Asamblea de mujeres*) ante las cuales el público (de ciudadanos) es excluido de modo más marcado, hecho que “es rico en enseñanzas, tanto por lo que se dice como por lo que se calla”: todas las apelaciones al público son siempre a la condición masculina y no hay ninguna alusión a las mujeres, y a diferencia de lo que ocurre cuando el coro está compuesto por ciudadanos atenienses y hay abundantes apelaciones al público, en el caso de los coros femeninos reina el silencio. En conclusión, propone Thieryc, pese a que las relaciones de los personajes de la comedia aristofanesca con los coros “son complejas”, su análisis permite comprender mejor “por qué los coros dramáticos estaban compuestos por ciudadanos atenienses y no por profesionales”, ya que el coro, especialmente el cómico, representaba a “la comunidad cívica ateniense” cuyos sentimientos asumía como un “mediador”. También puede en parte explicarse, por el contrario, la misma evolución de la comedia que, después de la desaparición de la *parábasis*, fue excluyendo progresivamente de la acción a los espectadores, “marcando así el fin de la comedia antigua”.

Ángel Vilanova

Ana María González