



Synthesis, vol. 23, e008, noviembre 2016. ISSN 1851-779X
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios Helénicos

Reseñas

**María Inés Saravia de Grossi *; Deidamia Sofía Zamperetti Martín *;
 María Luz Mattioli * ; María Inés Moretti***

* Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Victoria Wohl. *Euripides and The Politics of Form*, Princeton University Press, Princeton, 2015, xvi + 219 pp.

Victoria Wohl se desempeña como profesora de la cultura y la literatura de la Atenas clásica en la Universidad de Toronto. Dentro de su prolífica producción, entre artículos y libros de su autoría, predomina el estudio de las obras de Eurípides, con títulos provocativos e incluso transgresores. En su enfoque predomina la observación de las relaciones sociales, el pensamiento político, podríamos resumir que centra su interés en aquello que otorga fundamento a la *polis* democrática. El último libro de Wohl, *Euripides and The Politics of Form* surge a partir de su estancia como Martin Classical Lecturer del Oberlin College en 2011. El volumen contiene un prefacio, los agradecimientos, una introducción, cinco capítulos y la conclusión. Luego prosiguen las notas, la bibliografía y el *index*.

En el prefacio, la autora explica el título del libro y subraya que, en la segunda parte, se centra la razón de ser del mismo, de este modo enfatiza el sesgo político del análisis en las obras de Eurípides. Por “política” la autora interpreta no sólo el sentido institucional que implica el concepto sino, también, las creencias ideológicas, colectivas o individuales, la actitud a asumir



en relación a “las estructuras de los sentimientos”. Es decir, el volumen explora estos aspectos siguiendo un criterio amplio de lo que se designa con el nombre de política. Evidentemente, la escritora eligió este término para iluminar la dimensión de la *polis* y el modo de vida que los seres humanos llevan en ellas.

Más adelante, Wohl aclara que el foco del estudio se basa, además, en la forma de la acción dramática y las técnicas formales que el dramaturgo emplea para desarrollarlas, por ejemplo el elitismo de los sacrificios de las vírgenes o las inferencias del comportamiento democrático detrás de los debates verbales. La estudiosa se involucra en el análisis de cómo el autor ensambla estos elementos de modo que el resultado se observa en una representación dramática innovadora.

En el prólogo, la autora reconoce que han quedado pendientes de análisis, por ejemplo, las aporías narrativas y políticas de *Ifigenia en Aulis*. Un tema que la autora abordó también en la conferencia que brindó en el cierre del VII Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”, realizado en junio de 2015 en Universidad Nacional de La Plata y que saldrá publicada muy pronto en el volumen colectivo. La investigadora menciona, además, como faltante, a *Ifigenia en Tauris*, cuyo tema explora los reconocimientos familiares y luego *Heracles*, donde se presta atención a la fragmentación de la personalidad y de la trama dramática. En *Heraclidas* se representa el caos formal de la autonomía política. La especialista hace hincapié en que la intención del presente volumen no consiste en exponer un análisis minucioso de la creación dramática de Eurípides, sino ofrecer un modo de lectura de las políticas y su aplicabilidad, de acuerdo con el pensamiento del autor.

Con respecto a las estructuras formales de las composiciones, Wohl subraya que muchas veces llega a ser complicado establecerlas, incluso enfrentar esta etapa significa preguntarse si las tragedias mantienen una unidad o se desarrollan *ex profeso* fragmentadas, si se trata de estructuras bipartitas o acaso tripartitas, si sus protagonistas se comportan *sympathéticamente* o no y admite que los críticos se enfrentan a disyuntivas decisivas, por ejemplo, acerca de dónde se halla la peripecia, si en efecto la pieza posee alguna. Estos planteos exigen a los expertos que asuman una posición crítica muy bien determinada.

En el capítulo I “Means and Ideological Ends”, *Ión* es la creación estudiada y se repasa la tensión que el entramado dramático genera entre los medios y los fines. Se ven niños abandonados, identidades confundidas, conjuraciones asesinas fallidas. La obra realmente contiene más ejemplos de *tukhe* que en el resto; no obstante, el *telos* llega a ser pura *ananke*, no menos que en el *Edipo Rey* de Sófocles. Wohl afirma que se reflexiona sobre la *arkhé* de la *arkhé* ateniense, y esto señala un cuestionamiento al origen de aquel poder imperial.

Algunas tragedias dan a conocer, desde los prólogos extra diegéticos y prolépticos, el final. Esta línea entre principio y fin no se une por hechos encadenados por probabilidad o necesidad, como Aristóteles sistematiza en *Poética* (1451a 2 y 1454a 34), sino por puro accidente, *tukhe*. Mastronarde habla de “estructuras abiertas” en los dramas de Eurípides, en este sentido de no congruencia de los fines y los medios. El ejemplo antitético más significativo de este modo de

componer se halla en *Edipo Rey* de Sófocles, en donde todo confluye en la *ananke* final, según Wohl. Esta particularidad ha sido considerada muy apropiada para la Atenas democrática por el hecho de que da qué pensar al público, una vez producida la ruptura o confusión en las expectativas. Esta idea de excepcionalidad nos interpela a nosotros mismos como lectores del siglo XXI.

En el capítulo II “Beautiful Tears”, el título plantea el cambio de signo que el arte en general y, en particular el arte dramático, produce. Sin duda la belleza de la tragedia consiste en representar la miseria humana pero siempre causa asombro que las experiencias de dolor extremo como el despojo, la locura o la muerte puedan producir semejante belleza para ser contemplada. Wohl subraya que *kalós* refiere el atractivo físico, la virtud ética y el *status* social, y por este adjetivo, una ciudad bien gobernada puede ser descripta como un objeto de belleza. Aristóteles lo explica por el efecto catártico de la mimesis y, desde el punto de vista social, la piedad trágica se vuelve una emoción política. Las obras de guerra –o mejor, antibélicas- representan el estado de situación de la ciudad. En *Hécuba* y *Troyanas*, Eurípides plantea una indagación acerca de la ética de la belleza, ya sea subjetiva o estructural y la política de *pathos*.

En el capítulo III “Recognition and Realism”, Wohl enfoca el “realismo” en *Electra*, a pesar de su potencial utopía. La intertextualidad se plantea en relación a la *Orestía* y la *Odisea*, las que exponen un modelo de heroísmo que contrasta con el de estos caracteres trágicos. El drama interpreta una óptica de la virtud humana, aquella que sostiene que no debe juzgarse a las personas por su nacimiento o riqueza, sino sólo por el propio *ethos* de cada uno.

El cuarto capítulo “The Politics of Political Allegory” analiza *Suplicantes*, una de las llamadas tragedias políticas, justamente considerada como una meditación sobre las posibilidades y las limitaciones de la pieza en tanto expresión de tales temas. Las madres reclaman –incluso con argumentos políticos (vv. 377-80) que los cuerpos de los hijos sean devueltos a Atenas y Teseo sabe que escuchar el pedido, indefectiblemente, hará que la ciudad enfrente la guerra. El sucedáneo de oración fúnebre como se observa en Tucídides (II: 35-46) que expresa Adrasto (vv. 860-910) retrata a los guerreros como hombres civiles que participan del ágora, lejos de la imagen de monstruos que adquieren en Sófocles, por ejemplo en la párodos de *Antígona* (vv. 100- 162, especialmente 130-32) o en *Edipo en Colono* (vv. 1313-1325), y también en *Fenicias* del propio Eurípides (vv. 1090-1199). Wohl refiere el “anacronismo agresivo” que representa la obra, dado que considera que la acción dramática simboliza una alegoría política.

Que la tragedia se destaque como la expresión artística más plástica para representar los dilemas públicos, históricos, sociales y humanos de la *polis* no suma nada novedoso pero, evidentemente, la naturaleza alegórica –la comunicación por medio del lenguaje cifrado del mito- permite al género expresar, como ninguna otra disciplina artística, las propias dolencias o problemas, los temas e incumbencias del siglo V a.C. En el caso de *Suplicantes*, el trasfondo histórico refiere la batalla de Delium en 424 a.C., en la cual fueron derrotados los atenienses y tuvieron serias dificultades para recuperar los cuerpos de los caídos. Wohl cita a Angus Bowie cuando expone que la obra simboliza una “rectificación mítico-teatral de los eventos recientes”. Pero ninguna tragedia, en verdad, se explica como una *performance* política

exclusivamente. La riqueza de su despliegue escénico no se agota en un único sentido. Por tanto, al tiempo que refleja la actividad política, la obra interpone una distancia discursiva entre ella y la realidad. Pensamos que esta paradoja de hablar de “tragedia política” acaso la resuelva Jacqueline de Romilly cuando en *Pour quoi la Grèce?* (1992: 164) afirma que la tragedia griega jamás buscó, ni amó, el realismo.

Finalmente el capítulo quinto, “Broken Plays for a Broken World”, profundiza la relación entre la tragedia y el momento histórico, enfocando *Helena*, *Las Troyanas* y, especialmente, *Orestes*. La autora define estas obras como “sismógrafos”, dado que registran en sus estructuras las turbulencias históricas de Atenas en el último tercio del S. V. a. C.

La primera de ellas plantea indagaciones acerca de la ilusión y la realidad, cuál finalmente llega a ser el *eidolon* por el que los griegos hubieron partido para Troya. *Helena* fue producida en 412 a.C., luego de la derrota final de los atenienses en Sicilia. Algunos han considerado que esta tragedia describe aquella circunstancia social traumática. En efecto, Wohl estima que la pieza quiebra la división entre ficción y contexto histórico.

Las Troyanas, estudiadas previamente en el capítulo II, tienen su punto de comparación con el libro 5 (84-113) de Tucídides, que trata sobre el episodio de la isla de Melos, cuando los atenienses mataron a los hombres de aquella isla y esclavizaron a sus mujeres. Este acontecimiento, para el historiador, significó un punto de inflexión en la evolución del imperio ateniense y la historia de la guerra del Peloponeso. Tucídides transcribe la violencia del poder político contra los “aliados”. La obra de Eurípides fue representada en el mismo año de estos acontecimientos, por lo tanto expresa una invectiva categórica contra el imperialismo ateniense.

En cuanto a la estructura compositiva de *Orestes* de 408 a.C., la autora afirma que exhibe, en síntesis, la singularidad que caracteriza la producción dramática de Eurípides. El personaje comienza con una acción violenta que quiebra la trama de súplica de la primera mitad y convierte la segunda parte en una confabulación de venganza. La temática se mueve entre la esperanza y la desesperación, entre los lamentos altamente trágicos y precisos recursos de la comicidad. Wohl cita a Euben cuando afirma que el argumento de la obra versa sobre la corrupción política de Atenas, enunciado apoyado en el caos formal y las discontinuidades radicales en el tratamiento de los temas, dado que todo conspira contra lo esperable. Muchos críticos atribuyen las alusiones históricas al golpe de 411 que no fue resuelto en su totalidad y que luego se manifestó en 404 a. C. como la guerra civil. Asimismo otros estudiosos consideran una referencia al conflicto en Corcyra (Tucídides 3. 82-83). Las observaciones del historiador sobre las quiebras sociales durante la guerra civil son dramatizadas en los textos de Eurípides por medio de estas estructuras con disturbios que reflejan fielmente los tiempos traumáticos y de privaciones definitivas. Tanto el historiador como el dramaturgo confirman, desde sus puntos de vista, la convulsión social, “apocalíptica” para Wohl. *Orestes* presenta una última peripecia hacia la esperanza y concluye con un final feliz gracias al *deus ex machina*, pero muchos lectores quedan insatisfechos porque esta perspectiva parece demasiado fácil, demasiado artificial para ser creíble. Los cambios inusitados hacen que la reconciliación suene como un milagro. *Orestes* resultó la última tragedia que Eurípides escribió en Atenas, y vibra

como un epitafio para el arte dramático del S. V.

En las conclusiones, la especialista declara que uno de los propósitos del libro consistió en estudiar la capacidad eurípidea de conmover al público y suscitar un pensamiento a la vez que *pathos*. Sin duda Eurípides, para Wohl, como afirmó Aristófanes en *Ranas* y Aristóteles (*Po.* 1453^a29-30), fue el más trágico de los poetas bajo el halo de su estilo provocativo e innovador. La tragedia llega a ser política no por expresar, como un ventrílocuo –Wohl apunta– los avatares políticos de la ciudad, sino por su propia naturaleza artística, que logra, al fin, transformar la realidad de los ciudadanos.

La búsqueda de Eurípides explora nuevos sentidos de lo trágico. Por ejemplo en *Hécuba* y *Las Troyanas* exhibe una aspiración de justicia, o una mirada renovada de la ciudad en *Ión*, o reescribe la propia historia en *Suplicantes* y en *Orestes*. Estas tragedias no reflejan sus coyunturas patrimoniales sino que lo producen activamente, hacen que la historia suceda, al modo en que Homero sanciona la realidad. Ellas otorgan entidad y sustancia a los acontecimientos civiles que cuesta definir en una época de semejante crisis y decadencia.

En distintas obras Eurípides plantea una perspectiva de las propias estructuras trágicas, por ejemplo el reconocimiento en *Electra* hace que tengamos presente el reconocimiento de *Coéforas* de Esquilo. Este empeño en lo meta-teatral, para cuestionar los propios cimientos del arte dramático, acerca el teatro de Eurípides a las puestas pos-modernas.

María Inés Saravia de Grossi
Universidad Nacional de La Plata

Lourdes Rojas Álvarez. *Guía para la presentación del examen intermedio de lengua griega.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, 117 pp.

Procedente de México hemos recibido un manual de la Profesora Lourdes Rojas Álvarez que sistematiza, de forma admirable y sintética, herramientas para que los alumnos de la Licenciatura en Letras Clásicas de la Universidad Nacional Autónoma de México preparen su presentación al examen intermedio de lengua griega. Dicho examen habilita a los alumnos a inscribirse en los cursos de lengua griega a partir del 5º semestre, habiendo aprobado los cuatro primeros semestres. El examen intermedio consta de la traducción de un fragmento, generalmente en prosa, de un autor clásico; del análisis sintáctico de una o dos líneas del fragmento; del análisis morfológico de tres formas nominales y dos verbales; de la declinación de dos formas nominales y de la conjugación de dos formas verbales.

El trabajo se presenta al lector dividido en cuatro grandes secciones, la primera de las cuales proporciona una serie de pasos a seguir para abordar un texto griego y traducirlo; la segunda dirige su atención a las características particulares del examen; la tercera consigna una selección de textos en griego; y la cuarta sección, denominada “Apéndice”, suministra los Programas de las materias Griego I a IV.

La primera sección desarrolla, por un lado, cuestiones a tener en cuenta al realizar una traducción de un texto griego y, por otro lado, presenta tres modelos de análisis. La autora plantea pasos claros y consecutivos que facilitan la tarea de acceder a un texto desconocido en lengua griega, por ejemplo: establecer el contexto y vocabulario del fragmento, las concordancias (entre sujeto y verbo, entre artículos y sustantivos, entre sustantivos y adjetivos), reconocer formas verbales e identificar las distintas oraciones que integran el texto. Es digno de destacar que esta primera parte de la Guía proporciona una interesante serie de contenidos gramaticales y sintácticos con ejemplos que facilitan la comprensión de los mismos. Los textos griegos seleccionados que se presentan en lengua griega con una propuesta de traducción al español como modelos son los siguientes: la fábula de Esopo *El águila, el grajo y el pastor*, *Anábasis* I. 2, 1 de Jenofonte y *Critón* 48e-49a de Platón. Además, la autora proporciona la identificación y análisis de las formas verbales, el análisis sintáctico de los casos y la clasificación y esquematización de las diversas oraciones que componen el fragmento.

La segunda sección está dedicada, como anteriormente dijimos, a la exposición de las características específicas del examen intermedio de lengua griega. Por un lado, se da cuenta de la estructura del examen, formalidades y porcentaje de evaluación de cada parte del mismo y, por otro lado, con el objetivo de que los estudiantes tengan una idea clara de en qué consiste el examen intermedio, se ofrecen seis modelos de evaluación.

La tercera parte, que presenta una selección de textos en griego de época clásica (fragmentos de Esopo, Jenofonte y Platón) y de época imperial (Luciano y Plutarco) sin su respectiva traducción al español, se le facilita al estudiante como ejercitación para el examen en un nivel de complejidad acorde al mismo.

Completa el libro un apéndice que suministra los programas de Griego I a IV con los respectivos objetivos, contenidos y bibliografías de cada una de las materias. El presente manual viene así a constituirse en una herramienta de consulta imprescindible para el alumnado de la Licenciatura en Lenguas Clásicas de la UNAM y a ser una interesante propuesta que sirve de modelo para los diversos ámbitos de enseñanza de lengua griega en nuestro país.

Deidamia Sofía Zamperetti Martín
Universidad Nacional de La Plata

Caritón de Afrodísias. *Las aventuras de Quéreas y Calírroe*. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2014, 400 pp.

El segundo volumen de la Colección Bilingüe de “Clásicos Griegos y Latinos” publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México se trata de la edición bilingüe griego-español de la novela *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodísias.

Esta obra representa un magnífico modelo de lo que fue la novela griega antigua de amor y aventuras, inscrita en el grupo de novelas denominadas eróticas. Lourdes Rojas Álvarez, Doctora en Letras Clásicas por la UNAM, especialista en investigaciones relativas a la novela erótica griega antigua -entre otros temas-, es quien se encuentra a cargo de la introducción, la traducción y las notas.

En el “Prólogo” se plantea la estructura general de esta edición bilingüe que, además de la traducción de la obra y su anotación, ofrece una interesante y amplia introducción que logra de modo excelente su objetivo de ubicar al lector en el contexto de producción de la novela griega antigua, en general, y en la obra *Quéreas y Calírroe*, en particular.

La “Introducción” consta de cinco partes. La primera está dedicada a la novela griega y su surgimiento, denominación, temática, intención didáctica y moralizante, hallazgos papirológicos, destinatarios del género y la estructura general de este tipo de obras. En la segunda parte se desarrollan cuestiones específicas acerca de *Quéreas y Calírroe*, como la datación, los testimonios de los papiros, Caritón de Afrodísias y su entorno, el título de la obra, la transmisión del texto y, asimismo, se extiende un listado de ediciones y traducciones en diversos idiomas. La tercera parte da cuenta de la estructura y temática de la obra detallando por libros y haciendo mención a la influencia de la historia en la trama de la novela. La cuarta sección proporciona la caracterización de los personajes, planteada a partir de las menciones del autor acerca de ellos o de los personajes mismos en sus monólogos o diálogos. Finalmente, la quinta parte de esta vasta introducción se encuentra dedicada a aspectos compositivos de esta novela, a la retórica -tema poco tratado por los estudiosos- y a la técnica narrativa.

A continuación tiene lugar la edición de *Quéreas y Calírroe*, en texto griego y su traducción al español, acompañados ambos de un completo aparato crítico que evidencia una exhaustiva labor filológica cuyo resultado es una traducción al español con una minuciosa selección de los vocablos que mejor se adecuan al sentido de sus términos en griego.

Sirve de corolario a esta interesante propuesta editorial un último apartado referido a la bibliografía donde se detalla un corpus de material bibliográfico de consulta muy útil para los estudiosos del tema.

Deidamia Sofía Zamperetti Martín
Universidad Nacional de La Plata

Barbara Graziosi. *The Gods of Olympus. A History*. Profiles Books, London, 2013, 273 pp.

A diferencia de algunas Historias de la Civilización Clásica que enfatizan las similitudes entre la antigüedad y la modernidad, y otras, que insisten en las diferencias entre ambas, el libro *The Gods of Olympus. A History* (2013) de B. Graziosi propone un abordaje original: focaliza en el proceso de transformación de los dioses olímpicos y no se detiene en la mera comparación. El volumen se compone de seis partes, cada una de las cuales tiene sus propios ejes de estudio. Resulta interesante cómo el libro, a pesar de su especificidad en cada apartado, comprende una totalidad ya que cada parte está atravesada por el tema que resulta central: la transformación de los dioses Olímpicos a lo largo de la historia.

El comienzo del volumen contiene un “Prefacio” titulado “Simonides was Wise” en el que se trazan los viajes y las transformaciones de los dioses olímpicos a lo largo de dos milenios. Este abordaje abarca desde la Antigüedad al Renacimiento, ya que, en este período, los dioses Olímpicos hicieron su viaje más extraordinario: un viaje que los transforma de objetos de culto religioso en símbolos de creatividad humana. Sin duda, B. Graziosi sostiene su estudio de los dioses olímpicos en la convicción de su necesaria inclusión en toda reflexión acerca de la humanidad.

En “Introduction. A Family Portrait”, la autora explica que el mundo de los antiguos griegos estaba colmado de deidades: ninfas, nereidas, sátiros, titanes y harpías aladas. Sin embargo, -y tal como sabemos- los doce dioses Olímpicos eran las divinidades más importantes de la Grecia antigua que exigían adoración a donde sea que fueran. Como ejemplo, cita a Homero y cómo el poeta describe los viajes de los dioses, que según la autora se fundan en la concepción

de los dioses como poderes universales. De modo que al recuperar la historia de Zeus en el Olimpo se le propone al lector un desafío: unir historias que se actualizan desde una perspectiva moderna al sugerir que un modo de conocer la vida de los dioses es *visitarlos* en el Museo Británico de Londres. B. Graziosi, propone una lectura en la que sostiene que, detrás de la controversia política sobre el friso del Partenón, se esconde una verdad más importante y profunda: los dioses han experimentado diversas transformaciones tanto en Londres como en Atenas. Esta lectura resulta sumamente atractiva si pensamos que la recepción que se ha hecho de los dioses a lo largo de la historia no ha sido en términos de pasividad sino que han ido adaptando, transformando y re-significando el mundo antiguo.

Como base para su Introducción, la autora aplica el concepto de “perspectiva”, ya que si uno observa el friso del Partenón advierte que los dioses están rodeados de una procesión de ciudadanos; hay carros, músicos, mujeres, ganado vacuno y ovejas. Esta es una típica imagen de adoración. Ahora bien: esos antiguos *adoradores* están rodeados, a su vez, de multitud de admiradores que los observan *desde afuera*. B. Graziosi en su detallada descripción del friso del Partenón concluye que éste confronta a los espectadores con un conjunto de personajes que pueden advertirse de inmediato. Según la autora, esta situación ha sido constante a lo largo de la historia: la presencia de los dioses se ha sostenido desde la Antigüedad hasta el presente.

“Birth: archaic Greece” constituye la primera parte del libro y está compuesta de tres capítulos: 1. “At Home in Greece”, 2. “Epic visions” y 3. “Critical Views”. En esta sección, la autora indaga cómo aparecieron los dioses por primera vez. Es en este momento en el que Homero y Hesíodo definen cuáles son los principales dioses para los griegos, cómo nacen y cómo se comportan en el Olimpo. Sin embargo, la autora explica que los dioses de la épica parecían demasiado humanos y, a la vez, específicamente griegos para imponer respeto como potencias universales. Esto originó que la crítica temprana cuestionara la visión antropomórfica de los poetas y, de ese modo, se inauguró una larga tradición de debate: un debate que no se ocupaba de la naturaleza de los dioses sino de la interpretación de la poesía y el arte. En “At Home in Greece”, B. Graziosi advierte que no está claro cuándo el Monte Olimpo fue asociado con los dioses. En los poemas homéricos, las deidades más importantes son los Olímpicos, pero no fue necesariamente Homero el primero en situar a los dioses en el monte sagrado. En este primer capítulo, la autora recorre las distintas representaciones de los dioses. De ese modo, explica cómo en 1950 cuando Ventris y Chadwick lograron descifrar el Lineal B, muchos clasicistas esperaban encontrar algún fragmento de poesía griega, quizá alguna versión temprana de la épica homérica donde apareciera una descripción del panteón Olímpico. Sin embargo, el Monte Olimpo no figuraba allí. La última parte de este primer capítulo está dedicado al himno homérico a Apolo. De ese modo, B. Graziosi explica cómo quienes visitan el templo pueden advertir el modo en que los dioses penetraron en la memoria colectiva de los griegos: "en el período arcaico, la mitología griega se desarrolló como una forma de entretenimiento tanto para los dioses como para los hombres en las reuniones religiosas. Si bien esto era muy creativo tenía sus raíces en un paisaje real: un paisaje dominado por el Monte Olimpo y sus dioses" (p. 22). “Epic Visions” es el segundo capítulo en el que la autora explora la especial habilidad, tanto de Homero como de Hesíodo, para ver y describir a los dioses. B. Graziosi advierte cómo ambos poetas evitaron cuidadosamente hacer referencia a cultos locales o

tradiciones. Lo que ofrecieron, en cambio, fue una visión de los dioses olímpicos "capaz de interpelar" a todo el mundo, o al menos, a quienes comprendieran su lengua. Las historias épicas acerca de los dioses nos ofrecen las descripciones de cómo las deidades entraban y salían de la vida de las personas: el logro máximo, tanto de Homero como de Hesíodo, fue "describirnos los dioses del Olimpo en palabras, experiencias e imágenes que nos son enteramente propias" (p. 35). "Critical Views" es el tercer capítulo con el que culmina la primera parte. Resulta interesante cómo la autora presenta un abordaje diacrónico que le permite avanzar en el tiempo y pensar en las apropiaciones y críticas que han surgido en relación con los dioses a lo largo de la historia. De este modo, analiza cómo Jenófanes de Colofón, Tales de Mileto, Anaxímenes y Anaximandro interrogaron los fundamentos del conocimiento humano sin depender de las visiones heredadas acerca de los dioses griegos, dejando de lado la poesía, el mito y el culto y dando lugar a la observación directa y al pensamiento lógico.

"Dialogue: Classical Athens" es el título de la segunda parte que se compone de tres capítulos: 4. "An Education for Greece", 5. "Exile and Death" y 6. "Fictions and Fantasies". Luego de analizar cómo nacen los dioses entre los siglos VIII y VI a.C., B. Graziosi se detiene en las primeras décadas del siglo V a.C., cuando Atenas deviene una democracia y, de ese modo, se inaugura un sistema de gobierno que rápidamente es adoptado por muchas otras *poleis* griegas. La autora registra cómo en este momento surgió una nueva confianza en las habilidades del hombre para gobernarse que suscitó y alimentó las discusiones acerca de los dioses olímpicos. B. Graziosi cita, a modo de ejemplo, el caso de Sócrates cuando, a finales del siglo V a.C., los atenienses le dictaron sentencia de muerte por no creer en los dioses en los cuales creían los ciudadanos, por introducir nuevos dioses y corromper a los jóvenes. En relación con esto y para finalizar, la autora se pregunta ¿qué era lo que estaba mal en el punto de vista de Sócrates? y, por otro lado, ¿cómo podía establecerse la verdad acerca de los dioses si no era precisamente a través del diálogo libre y abierto que había defendido a lo largo de su vida? A lo largo de estos capítulos, B. Graziosi desarrolla cómo los atenienses insistieron en su propia capacidad humana para gobernarse a sí mismos. Entre los ejemplos propuestos, menciona que Pericles mismo nunca mencionó a los Olímpicos en su oración fúnebre: "los atenienses caídos habían muerto en el campo de batalla no para obedecer la voluntad de los dioses, sino porque quisieron imponer su propia voluntad sobre los demás griegos" (p. 55). Sobre el final de "Fictions and fantasies", y luego de un exhaustivo desarrollo de los postulados de Platón y de Aristóteles, B. Graziosi concluye que las distinciones filosóficas fallaron al tratar con los dioses del Olimpo, puesto que, categorías y etiquetas se mezclan constantemente. Inmediatamente, la autora nos sumerge en el próximo capítulo: *verdad, ficción, historia y mito*: todos estos aspectos convergen en las hazañas de Alejandro Magno y con él prosperan los dioses olímpicos, ampliando sus horizontes y adquiriendo nuevas identidades y poderes.

La tercera parte se titula "Travel: Hellenistic Egypt" y aborda temas como 7. "Farther than Dionysos", 8. "Dead Gods and Divine Planets" y 9. "At Home in Alexandria". En este caso, la autora observa cómo Alejandro Magno mientras viajaba cada vez más lejos no dejaba de pensar en los dioses familiares y en cómo podría imitarlos e incluso superar sus hazañas. Tan pronto como conquistó nuevas tierras, Alejandro cambió su mirada acerca de sí mismo y los

dioses del Olimpo cambiaron con él. B. Graziosi advierte cómo en medio de todos estos cambios, prevaleció la necesidad de investigar y preservar los orígenes de la cultura griega. Así fue que, en la Biblioteca de Alejandría, los poetas eruditos comenzaron a recopilar información acerca de los primeros cultos griegos y a revisar los poemas de Homero y Hesíodo. De ese modo, explica la autora, la cultura helenística se difundió a través de las tierras que Alejandro había conquistado y con ello el conocimiento acerca de los dioses del Olimpo se convirtió no sólo en una cuestión acerca de los rituales y los sacrificios, sino también en un acercamiento a ellos a través de la lectura.

"Después de sus viajes de amplio alcance en Grecia, Asia y África, los dioses del Olimpo llegan a Roma". Este es el núcleo central del capítulo cuarto que se titula "Translation: The Roman Empire" y focaliza en temas como 10. "The Muses in Rome", 11. "Ancestors, Allies, and Alter Egos" y 12. "Mutants". Si bien la práctica de equiparar dioses extranjeros con dioses locales estaba muy extendida en el mundo antiguo, sólo los Romanos "traducen" -literalmente "traen hacia el otro lado"- todo el panteón griego. B. Graziosi, explica que esta "traducción" de los dioses, era parte de una empresa mucho más amplia de asimilación cultural: "los romanos adquirieron una educación Helenística y, en consecuencia, sus dioses cambiaron" (p.116). En "The Muses in Rome" el lector hallará doce ilustraciones que le permitirán una comprensión integral de lo propuesto. El texto está acompañado de pinturas como *El nacimiento de Venus* (1486) de S. Botticelli y *El sacrificio en Listra* (1515-16) de Rafael; una escultura de Lisipo -el artista preferido de Alejandro Magno-, entre otras. Resulta de gran interés el abordaje que B. Graziosi propone en este capítulo, ya que se puede advertir cómo en los siglos posteriores muchos romanos poderosos imitaron el truco helenístico que Ennio había popularizado y, de ese modo, comenzaron a representarse a sí mismos como dioses. Por otro lado, la autora demuestra cómo el Templo de Hércules y las Musas se convirtieron en un lugar de encuentro para los poetas y los artistas de las generaciones venideras: "ellos crearon la cultura híbrida Greco-Romana, precedida por las nueve musas en Ambracia" (p.127). A continuación, en "Ancestors, Allies and Alter Egos", B. Graziosi explica cómo los sucesos militares del siglo II a.C. transformaron absolutamente Roma. A modo de ejemplo, la autora analiza un fragmento de *De Bello Gallico* de Julio César donde aparecen observaciones sobre las deidades locales.

La parte cinco se titula "Disguise: Christianity and Islam" y está compuesta de subtítulos como 13. "Human Like You", 14. "Demons" y 15. "Sackcloth and Scimitars". En estos apartados, la autora explica cómo a pesar de los condicionamientos y prohibiciones que supuso el Cristianismo, y también el Islam, los dioses olímpicos lograron sobrevivir: los fieles escondían sus estatuas y movían sus objetos de culto hacia el campo, lugar donde podían utilizarlos sin ser vistos. El análisis que propone Graziosi resulta por demás interesante, si se observa que el rol que cumplieron los fieles en este momento histórico resultó clave, ya que, posteriormente, esos objetos de culto fueron encontrados y han dejado al descubierto, una vez más, la *historia* de los dioses del Olimpo. En estos tres capítulos, B. Graziosi explica cómo cuando se les negó la condición de dioses se re-inventaron poco a poco en demonios, tentaciones, ficciones y otras potencias perniciosas. En el mundo árabe, por su parte, perseguían a quienes estudiaban filosofía y ciencia griega, puesto que dominaban y prevalecían sus explicaciones de los sueños, los humores, los átomos y los cuerpos celestes sobre otras. A modo de conclusión del capítulo,

cabe destacar que B. Graziosi, a partir del camino trazado en este capítulo, le posibilita al lector pensar cómo los dioses del Olimpo encontraron formas cada vez más creativas para ejercer su poder en la Edad Media y, finalmente, después de una larga crisis de identidad, salieron victoriosos.

Durante el Renacimiento, la presencia de los Olímpicos se hizo sentir otra vez al ser resucitados por poetas y recuperados por artistas y escultores. Así lo demuestra la autora en “Born Again: The Renaissance”. En la última parte, analiza aspectos como 16. “Petrarch Paints the Gods”, 17. “A Cosmopolitan Carnival of Deities” y 18. “Old Gods in the New World”. De manera general, el capítulo permite observar cómo en Italia, durante los siglos XIV y XV, el mayor foco de atención se situaba alrededor de la literatura y el arte de la antigüedad: “los dioses del Olimpo re-surgen en el Renacimiento Italiano como embajadores de una nueva creencia en la humanidad” (p. 183). Un claro ejemplo de esto -por mencionar uno de los muchos e interesantes que propone B. Graziosi- aparece en *La Divina Comedia*, cuando Dante junto con su predecesor, el poeta Virgilio, deciden qué hacer con las antiguas divinidades. Otro de los ejemplos, propuestos por B. Graziosi, es el poema *Africa* de F. Petrarca, en el que cuenta la historia de la Segunda Guerra Púnica. La autora propone un análisis detenido del poema para demostrar cómo los dioses olímpicos *jugaron* un papel clave al momento de ayudar a Petrarca a definir su alcance y visión de los hechos. En “A Cosmopolitan Carnival of Deities”, el lector podrá advertir cómo los dioses del Olimpo significaron una fuente de inspiración para los trajes de disfraces y carrozas, tal como el “monigote de nieve Hércules”.

El libro se cierra con un epílogo que se titula: “A Marble Head” y “The Twelve Gods”, un apéndice final en donde se enumeran y describen cada uno de los doce dioses olímpicos.

Resulta muy atractivo el título del epílogo ya que “mientras escribimos esto”, tal cual lo indica B. Graziosi, nos pre-existe a nosotros-lectores, “una cabeza de mármol”, a partir de la cual, podemos trazar una historia: la historia de los dioses del Olimpo que nunca murieron, sino que evolucionaron, re-inventándose a sí mismos, de acuerdo a las distintas circunstancias que se suscitaban.

A lo largo de este volumen, observamos que no se presenta a los dioses olímpicos en términos meramente “descriptivos” sino que la autora “simplifica” la tarea del lector al momento de determinar cómo y por qué los dioses son importantes. A modo de conclusión, cabe destacar la forma “integral y circular” del abordaje que propone B. Graziosi. Como en el *viaje* emprendido por los dioses Olímpicos, también aquí hay que volver al comienzo: “Simónides una vez se encontró en una situación difícil: el tirano de Siracusa le preguntó qué era para él un dios. Simónides le pidió un día para pensarlo. Luego de un día, pidió dos; y luego cuatro. Cuando el tirano sorprendido le preguntó al poeta en qué mundo estaba, Simónides le respondió: ‘más tiempo me esforcé pensando en el asunto, más oscuro me resultó’. Simónides era sabio”.

The Gods of Olympus. A History de B. Graziosi esclarece concepciones y ofrece diversas e innovadoras respuestas a por qué los dioses griegos conservan su misterio y su atractivo aún hoy.

**Francesco de Martino y Carmen Morenilla
(eds.) *Teatro y Sociedad en la Antigüedad
Clásica. En el umbral de la obra. Personajes y
situaciones en el prólogo. Serie “Le Rane”
60, Levante editori, Bari, 2015, 461 pp.***

Este volumen colectivo, editado por Francesco De Martino y Carmen Morenilla Talens, surge del decimotercero Congreso Internacional de Teatro Grecolatino y su Pervivencia en la Cultura Occidental, uno de los últimos encuentros de los que viene organizando, anualmente desde 1997, el *Group de Recerca i Acció Teatral* de la Universitat de València. En esta ocasión, el eje que aglutina el conjunto de las investigaciones que lo compone es el estudio de los personajes y las situaciones en el prólogo de las obras clásicas y de recepción de teatro clásico. De este modo, concentrándose en este espacio singular de la obra dramática, variado en sus formas y lleno de posibilidades, el grupo da continuidad a la línea de trabajo iniciada en el año 2013, cuyo foco es el estudio de los personajes secundarios y sus relaciones con el o los protagonistas del drama.

En las “*Palabras preliminares*”, los editores destacan el interés que el prólogo despierta, en tanto un espacio diferenciado de la obra dramática, que impregna de metateatralidad a lo que en él sucede, al tiempo que determina la actitud de los espectadores frente a lo que va a desarrollarse ante sus ojos. Es en razón de estos aspectos, funcionales y tácticos, del prólogo que De Martino y Morenilla consideran que los personajes que actúan en él adquieren una entidad singular en su conjunto.

Como en otros volúmenes que preceden la misma colección, este número se divide en dos partes: la primera de ellas, “*Teatro greco-latino*”, está compuesta por catorce estudios que, desde perspectivas variadas, abordan los prólogos de diferentes obras antiguas; la segunda parte, “*La recepción del teatro greco-latino*”, presenta cuatro artículos que estudian el prólogo de textos literarios, obras de teatro y películas que reelaboran el teatro clásico en contextos culturales variados.

La mayor parte de los capítulos de la primera sección se concentra en el teatro griego. Dos de ellos están dedicados al teatro de Esquilo: se trata de los trabajos de María Teresa Galaz, titulado “El discurso del servidor en el prólogo de *Agamenón*”, y el de David García Pérez, “Caracterización de la violencia en los prólogos de Esquilo”. Galaz estudia las funciones

pragmáticas de las distintas partes del prólogo de *Agamenón*, de acuerdo con las herramientas teórico-metodológicas que le proveen la *Retórica a Alejandro* y la *Retórica* de Aristóteles. García Pérez, por su parte, se ocupa de la violencia en los prólogos de Esquilo, considerándola uno de los elementos clave de la expresión del *ethos* y del *pathos*, componentes que llegan a determinar la expresión de lo trágico, y una pasión esencial en la configuración del carácter de los personajes y su proyección en el desarrollo de las piezas.

Sófocles es tema de estudio del capítulo “El Extranjero de Colono en el prólogo del *Coloneus*”, de Maria do Céu Fialho. La estudiosa portuguesa analiza el rol de este personaje secundario de *Edipo en Colono*, que no solo contextualiza y sugiere las acciones futuras de la tragedia, sino que anticipa, sobre todo, la naturaleza ideal de la *polis* donde tiene lugar la acción, y establece, de ese modo, un puente democrático entre Edipo, el coro y Teseo.

Sobre los personajes secundarios en los prólogos de Eurípides han escrito Juan Luis López Cruces, con “El temor de una nodriza al suicidio de su ama (*Med.* 24-25)”, y Jordi Redondo, con “La parla dels personatges secundaris al pròleg de la tragèdia euridípica”. Como el título permite ver, este último se centra en la caracterización lingüística de los personajes de Eurípides, en atención a la clase social, el género y la edad. Entretanto, otros tres capítulos se refieren a los dioses en los prólogos del mismo autor: “*Theoi prologizantes*. Dramaturgia del politeísmo en *Alceste* de Eurípides”, de F. Javier Campos Daroca; “Poseidone e Atena nel prologo delle *Troiane* di Euripide”, de Andrea Rodighiero y “Hermes como *theos prologizôn* en el *Ión* de Eurípides”, de Lucía P. Romero Mariscal.

La tragedia griega fragmentaria también tiene su espacio en este libro, con el estudio de Miryam Librán Moreno, “Προτατικά πρόσωπα en el prólogo de las tragedias fragmentarias griegas”, dedicado a aquellos personajes que aparecen solo para pronunciar el prólogo y desaparecen luego del drama. La autora intenta demostrar, a través del aporte del material fragmentario conservado, que los distintos tipos de prólogos que tradicionalmente se han asociado a tal o cual tragediógrafo eran, en realidad, usados por todos y no por algunos en particular.

El estudio del teatro griego concluye con dos artículos sobre la comedia aristofánica. En primer lugar, Francesco De Martino, en “«Sin dai primi versi»: i prologhi nelle *Rane* dei Aristofane”, realiza un análisis no solo de los dos prólogos emblemáticos de *Ranas*, sino del testimonio que acerca de los prólogos trágicos nos da esta comedia en el agón que componen Eurípides y Esquilo. En segundo lugar, “La pareja de esclavos, una apertura convencional en la comedia antigua”, de Maria de Fátima Silva, enfoca en conjunto los prólogos de *Caballeros*, *Avispas* y *Paz*.

Carmen Bernal Lavesa, en “El héroe mítico como personaje secundario en los prólogos de las tragedias de Séneca”, estudia la variedad formal en los prólogos de diversas tragedias de este autor, interpretando en ella la cobertura de una intención psicagógica perseverante del autor, que pretende impresionar a su público con la utilización de ciertos temas que se repiten. La intención es prepararlo para que llegue a comprender, sentir y compartir el aliento trágico de lo que va a suceder a continuación en las obras, mediante la configuración de un conflicto y unos personajes, principales y secundarios, que lo experimentan.

Completan este primer bloque, dos capítulos dedicados a los prólogos de la comedia de Plauto. Están a cargo de reconocidos estudiosos plautinos: Rosario López Gregoris y Andrés Pociña y Aurora López. La primera es la autora de “Prólogos retardados en la comedia plautina”, los otros dos restantes de “Definición y presencia del personaje *Prólogo* en las comedias de Plauto”.

La segunda parte del libro, como ya apuntamos, está dedicada a la recepción clásica y desborda, genéricamente hablando, el estudio del teatro. Precisamente, el primero de sus capítulos, “Personajes secundarios en cine-prólogos”, de Delio de Martino, analiza el prólogo cinematográfico, una sección en la que el autor considera que se establece un pacto dramático y narrativo con los espectadores y en la que los personajes secundarios ofrecen recorridos interpretativos novedosos que conectan el texto antiguo con la realidad contemporánea. De acuerdo con este marco interpretativo, explora las escenas iniciales de disímiles versiones cinematográficas de dramas griegos, como *Edipo re* y *Medea* de Pasolini, *Medea* de Javier Aguirre, *Medeas* de Andrea Paollaoro y la producción televisiva italiana *I figli di Medea*.

La recreación del drama antiguo en la narrativa contemporánea queda representada por el trabajo de Enrique Gavilán, “*Doctor Faustus: Ambigüedad como sistema*”, sobre el prólogo de la famosa novela de Thomas Mann. Finalizan la sección “Un raro caso di prologo corale contemporaneo: *L’ Andromaca* di Michaele Saponaro”, de Salvatore Francesco Lattarulo, y “Los mitos en los prólogos de Jean Racine (1639-1699) o la gloria por la genialidad y el servilismo”, de Juli Leal, dos casos de recepción de la tragedia griega en el teatro contemporáneo y neoclásico respectivamente.

A modo de “Epílogo”, el artículo de Ana María Seiça Paiva De Carvalho, “La experiencia del teatro comprometido: 4 años del proyecto PI – 2011/2014”, describe las actividades del Proyecto PI- Pequeña Infancia, puesto en marcha por los miembros de la Asociación *Origen de la Comedia* y del Grupo *Thíasos*, colectivo de teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra. Este proyecto mantiene una actividad regular con niños del Departamento de Oncología del Hospital Pediátrico de Coimbra y con niños y jóvenes de instituciones de solidaridad social. Ubicada en la línea de Pragmática Teatral del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, esta actividad tiene por objetivo estrechar la distancia entre la Academia y la comunidad, ofreciendo a los niños el conocimiento de las narrativas del mundo mitológico, mediante el desarrollo de talleres de expresión dramática basados en historias de la mitología griega y romana.

Cierra este volumen un “Apéndice” con los resúmenes del *I Foro Gratuv de Jóvenes*

Investigadores, un espacio diferenciado para investigadores en formación, inaugurado en el decimoctavo Congreso del *Grup de Recerca i Acció Teatral*.

El índice de nombres antiguos, presente al final del libro, sin duda facilita significativamente la búsqueda singular dentro del rico conjunto que compone el volumen. Como nos tiene acostumbrados, cada uno de los volúmenes del *Grup de Recerca i Acció Teatral* constituye una muestra de rigor científico y profundidad investigativa, en los que se deja ver también el empeño y la labor de los editores, en la criteriosa selección de los temas y autores. Sin duda una obra de consulta enriquecedora para los estudiosos del mundo antiguo y los interesados en el teatro clásico en general.

María Inés Moretti
Universidad Nacional de La Plata