

históricos tan espectaculares como la batalla de los Campos Cataláunicos y el demoníaco fulgor de Atila. El final tiene lugar en Constantinopla: Justiniano casa a un primo suyo, el patricio Germano, con la última princesa ostrogoda, descendiente a la vez de la sangre de los Amalos —la familia de Teodorico— y de los Anicios romanos —el linaje de Boecio y Casiodoro. En el producto de esta unión (quien, por cierto, murió de manera obscura, quizás a edad temprana; pero esto, Jordanes todavía no podía saberlo) confluían las esperanzas de las tres estirpes.

La figura y la obra de Jordanes me han recordado irresistiblemente un personaje (casi) inventado por Jorge Luis Borges en la «Historia del guerrero y la cautiva», uno de los relatos más memorables de *El Aleph*: «... a través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio y del Elba, y tal vez no sabía que iba al Sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano [...] Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud [...] Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos [...] Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad [...] fue un iluminado, un converso...» Algo así debió ser, si no el propio Jordanes, su padre, secretario escasamente alfabetizado de un príncipe ostrogodo.

*Jaume Pòrtulas*  
*Universidad de Barcelona*

**X. RIU, *Dionysism and Comedy, Greek Studies: Interdisciplinary Approaches*, Series Editor: G. Nagy, Harvard University, Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Maryland, 1999, vii+294 pp.**

La comedia de Aristófanes constituye un desafío crítico siempre interesante para los estudiosos de la Literatura Griega Clásica para los cuales el estudio de Riu aporta, indudablemente, un enfoque amplio que supera la consideración exclusivamente literaria del problema. Su inclusión en una colección de estudios interdisciplinarios expone, fehacientemente, tal enfoque crítico que, según palabras preliminares del editor general de la Serie G. Nagy, proporciona su novedad fundamental.

La estructura del libro está organizada en una Introducción y tres partes, a saber: I. *The Reading of Old Comedy*; II. *Dionysus in Greek Religion* y III. *Dionysism and Comedy* con una numeración de capítulos de corrido de manera de organizar el tema en partes y reconocer, al mismo tiempo, su unidad esencial.

La *Introducción*, apoyada en una premisa ideológica brechtiana, declara la posición crítica de Riu quien considera al teatro fuertemente vinculado al ritual. Desde esta perspectiva ritualista, Riu analiza la comedia antigua dentro de las circunstancias de su *performance*, ya que se trató de un evento estatal incluido en uno de los festivales religiosos y cívicos más importantes de Atenas. Desde la primera elaboración de sus ideas en 1989 a la versión actual, Riu reconoce sus deudas críticas con los estudios de Gomme (1938), Brelich (1969<sup>a</sup>), Carrière (1979), Cornford (1934) y Whitman (1964), para insistir en que constituye un error considerar que Aristófanes expresó “seriamente” todo el contenido de sus comedias.

En la Parte I, *The Reading of Old Comedy*, abordando las diversas interpretaciones que la comedia antigua ha suscitado, Riu conecta la cuestión de la “seriedad” de las opiniones del autor cómico con las discusiones acerca del valor del yo poético y acerca de la ficción en el mundo de la cultura griega. Aunque la lectura de la comedia desde la perspectiva de lo cómico-serio ha sido la más frecuente, resulta difícil explicar la presencia de algunos elementos como el conjunto de insultos dirigidos a la divinidad, sólo comprensibles –según Riu– como parte de un ritual sacralizado. Un sentido que se vislumbra en ciertas afirmaciones aristotélicas (*Política* 1336b, 3-23), según las cuales la *aischrología* resultaba aceptable, por excepción, en algunos cultos en los que era legal y habitual.

En consecuencia, la lectura de la comedia antigua resulta compleja; por un lado, por su situación de “state comedy”, porque no es fácil definir el concepto de “estado” y, por otro lado, porque tampoco es acertado considerar a la comedia como mera herramienta política de la democracia radicalizada, ni como documento histórico. Aristófanes parece defender un programa que incluiría: pacifismo, panhelenismo, defensa del país por oposición a la ciudad, crítica al sistema judicial, una clara oposición a ciertos políticos, tradicionalismo, conservadorismo, afinidad con el pasado. Sin embargo, estas ideas están llenas de contradicciones, ya que cada elemento se muestra de modo diferente y asistemático. El cúmulo de contradicciones que involucra la co-

media es tan importante, su conexión con la realidad tan compleja que, según Riu, el único modo de resolver estas contradicciones reside en la observación de su *performance*.

La Parte II, *Dionysus in Greek Religion* consta de cuatro capítulos: 1. *Dionysus The Greek*, 2. *Mythic Geographies: Dionysiac Mixtures*, 3. *Dionysus and the City* y 4. *Happiness and The Dead* y se dedica por completo al análisis de las conexiones entre la comedia antigua y el ritual dionisiaco, a partir de la figura de Dioniso tal como aparece presentada en *Bacantes* de Eurípides. Riu considera que esta tragedia es la fuente más rica y completa para abordar el tema, ya que opina que en esta obra se pone en evidencia la afirmación de Henrichs (1978:144) según la cual los griegos interpretaron el menadismo como una representación del mito, y le concedieron un valor mimético o conmemorativo.

El cap.1, *Dionysus The Greek*, persigue la finalidad de demostrar que Dioniso no es un dios extranjero ni nuevo y que las dificultades de aceptación de su culto parecen relativas a su personalidad religiosa. Riu se apoya en pasajes de Pausanias (7.19.2-9 y 7.18.4 ) y, obviamente, tal como lo había mencionado, en *Bacantes* (201-203) para sostener que la contradictoria imagen de Dioniso como dios extranjero constituye la versión mítica de una controversia contemporánea, ya que el dionisismo parece haber estado en crisis en el siglo V.

En el cap. 2, *Mythic Geographies: Dionysiac Mixtures*, Riu analiza la geografía porporcionada por el mito para demostrar que los lugares lejanos de los que proviene Dioniso son presentados como lugares deseables y que, generalmente, se hallan en los confines del mundo griego o son abiertamente bárbaros. Lo mismo se comprueba en *Bacantes* de Eurípides. Todos los lugares en los que se celebra a Dioniso son lugares prósperos y felices. De tal manera, la geografía expone una “*mixture*”, una mezcla de elementos, ya que los bárbaros celebran a Dioniso y en este punto específico ellos son superiores a los griegos. La mezcla como característica del dionisismo se evidencia también en otros aspectos, por ejemplo, Dioniso no distingue entre jóvenes y ancianos, busca recibir honores de todos, al mismo tiempo rejuvenece a los que practican sus ritos. Dioniso se halla en comunión con la naturaleza y puede adquirir distintas formas, puede ser un toro, un ser humano, un dragón, un león, etc., por esta razón puede ser confundido. Sin embargo, señala Riu, esta indiferenciación, la abolición de fronteras explicita que la acción de

Dioniso desde el punto de vista del dionisismo es vista siempre como una liberación.

En el cap.3., *Dionysus and the City*, Riu señala que las visiones sobre Dioniso han sufrido una evolución notable. Desde la visión romántica a la visión ritualista, o la visión epifánica de Otto hasta los enfoques estructuralistas que elaboraron un Dioniso dentro de la categoría social del “otro”, o los enfoques político-sociológicos como el de Privitera, quien consideró que Dioniso era un dios popular y que no pertenecía al ámbito de los aristócratas; ningún enfoque ha resultado infructuoso. Tras el panorama descrito, Riu intenta demostrar que se ha producido un cambio en la visión crítica de Dioniso, ya que hoy se lo ve como una divinidad enraizada en la ciudad de modo que la ciudad lo utiliza para reasegurarse a sí misma, un rol cívico apreciable en Delfos y en la relación con Apolo. La famosa dicotomía nietszcheana revela que Apolo y Dioniso son divinidades diferenciadas, con relaciones complejas y complementarias. De hecho, ambos dioses aparecen vinculados al ritual de fundación de las ciudades. Riu ve en Apolo y Dioniso el doble movimiento del mito: fundación y defundación de la ciudad, y Dioniso, específicamente, le parece expresar el retorno a un tiempo previo, un tiempo anterior a Zeus, el tiempo no-humano de los orígenes, que refleja la estructura del imaginario religioso griego.

En el cap. 4, *Happiness and the Dead*, se analizan las nociones de felicidad y muerte presentes en el dionisismo. Parte de la felicidad concedida por Dioniso, deviene de su interés por la paz. Esta asociación del dios con la paz es explícita en *Bacantes*, el dios es lo contrario a la guerra y se opone a Penteo que busca ejercer poder, dominar y guerrear contra las mujeres. Según Riu, las contradicciones entre la felicidad del personaje y el desastre en el que participa no se deben a meras ironías eurípideas, sino a que se está representando un mito y en el mito con frecuencia aparecen personajes cuya bienaventuranza se funda en su extremo infortunio. Por otra parte, en el dionisismo la muerte no aparece opuesta a la vida sino como complementaria, cada una supone a la otra y se corresponde con la noción de Dioniso como un dios que supera los límites y mezcla, ya que lo ajeno por excelencia es el “otro” mundo. Dioniso está involucrado en ambos aspectos, la relación con la muerte, el intercambio de bienes entre esta vida y la vida posterior. Todos los aspectos analizados por Riu nos llevan a reconocer una esencial unidad detrás de los varios aspectos del dionisismo. Un complejo religioso cuyos puntos esencia-

les implican el contacto con diferentes formas de “otredad”, simbolizadas de modo vario: la muerte, el salvajismo, tiempo antediluviano, máscaras- y que brinda algunas consecuencias: fertilidad, felicidad, paz o quietud.

La *Parte III, Dionysism and Comedy*, comprende los capítulos 5 a 10. El cap. 5, *Presentation of the Comic Dionysism: Frogs*, está destinado a demostrar cómo los elementos más representativos del dionisismo son utilizados en la comedia. *Ranas* presenta una acumulación de motivos dionisiacos desde el prólogo, por ejemplo, la juventud, el vino, la inversión de roles sociales, el afeminamiento, la manía, flautas, tíasos, es decir elementos de iniciación. *Ranas*, no sólo por parodiar a *Bacantes* sino como parodia en sí misma, se muestra como parte del complejo religioso dionisiaco. El objetivo de Riu, no obstante, no se dirige a aplicar criterios de intertextualidad, sino a ver que la presentación de Dioniso en la versión trágica y en la versión cómica no resulta verdaderamente diferente. Riu se interesa más por los problemas interpretativos y textuales, discute algunas opciones propuestas en la edición de Dover (1993:373 ss.) para concluir que es difícil comprender por qué Dioniso (o Aristófanes) elige a Esquilo. No resultan satisfactorias para Riu, las respuestas fundadas en un Aristófanes tradicionalista, ya que lo esencial en *Ranas* es el cambio, un aspecto ya señalado acertadamente por Cantarella (1974.301). El cambio de Eurípides por Esquilo debe interpretarse como un aspecto propio del dionisismo ya que el dios en la obra está presentado como voluble, indeciso y cambiante. Es decir que Riu resuelve esta cuestión adhiriendo a la línea crítica iniciada por Segal en 1961, quien ve en Dioniso la corporificación del espíritu cómico, dado que la primera parte de *Ranas* contiene un sumario de la persona y culto del dios, y de los métodos cómicos y, en la segunda parte, su función como dios patrono de la comedia y de la tragedia armoniza perfectamente con su tarea de juez.

En el cap. 6, *The Negation of the City: Wasps and Knights*. El análisis de *Avispas* y *Caballeros* busca conectar ambas comedias con la escena de transformación protagonizada por Penteo en *Bacantes*, porque la transformación tiene por finalidad volver al personaje más flexible y sensual, más vinculado al concepto de felicidad dionisiaca. Aunque la comparación entre los caracteres de *Bacantes* y de *Avispas* no es explícita, ya que ni Filocleón tiene nada en común con Penteo ni Bdelicleón con Dioniso, la vinculación se halla contenida en el acto del disfraz mismo que implica una transformación de los caracteres. *Caballeros* y *Avispas* presentan una transformación de dos instituciones funda-

mentales del sistema político ateniense. Por un lado, la *strategía* y la figura del *prostátes*; por otro lado, el sistema judicial. En ambas obras se realiza una réplica de la confrontación de los mitos dionisíacos, y en ambas se muestra el fin de las cortes legales y la imparable degeneración del sistema político en general. Riu hace hincapié en el uso de *hýbris* y *hybristés* aplicado a Filocleón como términos que han adquirido un nuevo uso a partir de la desaparición de las cortes legales. Ciertamente, la ciudad está en discusión, sin cortes para defender a los ciudadanos, con los banquetes interrumpidos y los primeros ciudadanos entre los rufianes más grandes, se podría decir que se expresa la negación de la ciudad.

En el cap. 7, *The Foundation of a Comic City: Birds*, el enfoque de *Aves* que presenta Riu, se funda en que la comedia plantea la fundación de un ciudad como la civilización de un espacio salvaje y no ve en este acto un sentido utópico. Será una ciudad invertida en la que todo lo que caracteriza a Atenas no tendrá lugar, incluso es una no-ciudad porque admite el canibalismo. Según Riu, *Aves* reescribe la tensión mítica entre Dioniso y Apolo, entre la civilización del espacio y la barbarización de la ciudad, reinterpreta los mitos del poder de Zeus, la Titanomaquia y la Gigantomaquia. Observada desde la antigüedad como una obra especial, *Aves* suministra mejor que otras comedias los elementos que pueden referirse a su origen ritual. Es probable que cada una de las interpretaciones de *Aves* tenga algo de plausibilidad, por ejemplo que la comedia se refiera a la confrontación entre naturaleza y cultura o que proponga el poder demiúrgico de las palabras, aunque Riu concederá importancia al concepto de *hesychía*, cantado por el coro en la alabanza de su propia ciudad. Un concepto de valor político conservador que tiene un sentido dionisíaco específico, comprobable a través de una oda coral de *Bacantes* (370-433), donde *hesychía* es un don de Dioniso que proviene de expulsar a Zeus del poder.

El cap. 8, *The Role of Women in Comedy and in Religion: Lysistrata, Thesmophoriazusae, and Ecclesiazusae*, persigue dos objetivos complementarios: intentar una lectura de las tres comedias que presentan un coro femenino y examinar la noción de mujer que puede deducirse de ellas. En las tres obras las mujeres se sublevan contra el lugar que la sociedad asigna a su parte femenina, toman la acrópolis, realizan una asamblea y persiguen a un ciudadano. Según reconoce Riu, es difícil saber la vinculación con la realidad que la imagen de la mujer posee en la literatura griega, ya que desde el período

arcaico se nos presenta a la mujer confinada al interior del *oikos*. En general, se ha sostenido que las mujeres representan para los griegos, una de las muchas formas del “otro”. Riu encuentra paralelos entre Dioniso y las mujeres. Dioniso actúa como mediador entre pasado y presente, guía a los hombres hacia la cultura, porque él representa la “otredad” y el estadio previo a la civilización. Por la misma razón, conduce al tiempo pasado en sus rituales. De igual modo, las mujeres son una condición para la cultura, en su rol de mediadoras como ménades, en su papel de ajenas dentro de la ciudad y en la montaña salvaje, que es igualada al mundo antes de Zeus. A partir del doble rol de las mujeres en el drama ático en que ellas representan, por una parte el barbarismo, el salvajismo y lo monstruoso y, por otra parte pueden presentar una faz amable como la de Antígona, Riu sostiene que la inversión suscitada por las mujeres en *Lisístrata*, convierte a la política en una mera cuestión sexual. El mismo enfoque se aplica a *Tesmoforiazusas*, considerada generalmente una comedia antieurípidea y doméstica, en la que el tema dionisiaco más evidente se halla en la mezcla de las nociones de hombre y mujer. Un Agathón feminizado que adquiere carácter de andrógino y está presentado como Dioniso, se convierte en una figura de “otredad”. La inversión de roles se halla incluso en la base de la festividad que Aristófanes eligió, ya que en la *thesmoforia*, las mujeres ocupan el Pnix, el espacio del poder masculino, suspendiendo la vida económica y política. La feminización de la ciudad continúa en *Ecclesiazusas*, comedia que parte del poder ya tomado por las mujeres y expone los beneficios de la nueva situación. Aunque la ecuación mujer: *oikos*: hombre: *polis* no resulta totalmente funcional en la sociedad griega, ya que las mujeres tenían participación en determinados cultos cívicos, es cierto que esta división *grosso modo* especificaba esferas de acción para cada sexo. La inversión produce la desaparición de la ciudad cuando se convierte en mera *oikesis*, al extenderse la esfera femenina y dar a las mujeres el control sobre la reproducción, se suprime necesariamente la noción de ciudadano que es fundamental para Atenas.

Todas estas reflexiones conducen a Riu cuestionarse qué es una mujer en la comedia antigua, ya que es un personaje favorito. Riu comparte las opiniones de Detienne, según el cual, la ciudad sexista y masculina elabora un pensamiento que relega a la especie femenina a los confines del espacio político-religioso, aunque al mismo tiempo las mujeres juegan un rol fundamental en la reproducción del sistema.

En el cap. 9, *Peace and Justice: Acharnians, Peace, and Plutus*, aborda el análisis de las concepciones atribuidas a la “ideología” de Aristófanes. *Acarnienses*, le parece a Riu una obra sorprendente por su amplitud de pensamiento, ya que defiende la paz en medio de una situación bélica que abastecía obviamente un discurso xenófobo. *Acarnienses*, *Paz* y *Lisístrata* se refieren a la paz por venir, pero no tratan el tema de manera idéntica. En *Paz*, no hay agón ni confrontación con el coro como en *Acarnienses*, ni dos semicoros con la recepción hostil de un tratado como en *Lisístrata*. Por otra parte, el rol de los dioses en *Paz*, resulta problemático y ambiguo, ellos mismos han abandonado en el Olimpo al monstruo Pólemos. La ambigüedad reside también en el rol de Trigeo que restaura el orden del mundo pero con la acción de un *hybristés*. En *Pluto* la noción de *hýbris* aparece relacionada con la noción de *phthónos*, y el tema de la justicia ofrece un punto dudoso, no está claro si se trata de hacer a cada uno rico, o si se trata de invertir los roles entre los pobres/justos y los ricos/injustos. En general, la ambigüedad se mantiene en toda la comedia. Riu aplica la misma interpretación a las tres comedias analizadas en este capítulo, porque el héroe cómico intenta instaurar una justicia imitando alguna acción mítica básicamente considerada *hýbris*.

En el cap.10, *Comedy and Reality: How to Save the City*, Riu aborda diversos temas, como la relación entre comedia y realidad, el héroe cómico, la funcionalidad de los insultos, la astucia, la comedia y el ritual, el problema de la relación entre autor y personajes y la cuestión de la “seriedad” de la comedia. El abordaje de la relación entre comedia y realidad se concreta desde el punto de vista conceptual, especialmente a través de la inversión significativa de términos como *chrestós*, *hýbris*, o *dike*. Está claro que la *mímesis* proporcionada por la comedia no es exactamente una imitación de la vida, sino una reelaboración de la vida bajo patrones diferentes, ya que frecuentemente se intenta, mediante la quiebra de la ilusión dramática, que el espectador sostenga su conciencia como tal.

Entre los rasgos destacables del héroe cómico, Riu concede relevancia a su excentricidad, puesto que generalmente proviene de afuera, de las puertas de la ciudad o es una mujer. Este héroe único cumple un itinerario que termina con la destrucción de la ciudad o del cosmos, a través de una confrontación agresiva con sus opositores que terminan expulsados. La confrontación agresiva permite la presencia de insultos que deben verse en estricta relación con el festival



dionisiaco. La astucia es otro elemento clave en el héroe cómico, él no conoce la *aporía*, siempre tiene alguna *mechané*.

Sobre el problema de la relación entre Comedia y Ritual, Riu insiste en que la comedia misma es un ritual, más allá de su referencia o parodia concreta de rituales como la fundación en *Aves* o la *anthesperia* en *Pluto*, etc. El ritual, el mito y otras imágenes culturalmente determinadas pueden constituir un subtexto para la obra. De igual modo, enfoca Riu el problema de autor y personaje, al sostener que en la comedia no deben buscarse identificaciones entre ambos. Esta relación se asemeja a la existente entre el poeta yámbico y Hermes, tal como es explicada por Miralles y Pòrtulas (1983), es decir el “yo” que aparece en la comedia forma parte de la ficción. Finalmente, Riu insiste en la seriedad de la risa, un juego serio que se juega con el fin de mantener el orden del mundo.

En el *Appendix, The Problem of Clouds: A Defense of The City*, Riu analiza *Nubes* por separado, ya que esta obra contradice al resto. Una parte de *Nubes* está construida con los componentes habituales, la excentricidad del héroe —es un campesino, la expulsión de Zeus y aún la comparación de Sócrates y sus discípulos con los Gigantes que combatieron a Zeus; sin embargo, el desenlace presenta una inversión y la comedia tiene un final que parece trágico. Riu hará hincapié en que la obra no fue pensada para ser representada y por ello se libró de las convenciones del género. Por un lado, el autor y Sócrates están colocados en un paralelo, ya que ambos son *sofós* y *dexiós*. Por otro lado, en el “discurso fuerte” se insiste en la *sofrosýne*, una cualidad que, evidentemente, falta en los espectadores. Riu sostiene que Aristófanes rehizo su comedia presentando una crítica a los espectadores que no apreciaron su obra, justamente por una falla educativa: su personaje de Sócrates puede involucrar tanto la corrección de un fracaso como un contraste, aunque tal contraste no aparece explícito en el texto.

El volumen se completa con la Bibliografía y un *Index* conjunto de pasajes citados y temas analizados, además de unos breves datos sobre el autor. Aunque sorprende que Riu considere que no debe verse a la comedia como documento histórico y, al mismo tiempo, utilice como texto documental del dionisismo un texto trágico como el de *Bacantes*; o que insista en una “feminización” de la ciudad que adquiere un carácter, algo exagerado, de “genitalidad” femenina, el estudio crítico presentado resulta atractivo y fructífero, porque obliga a reflexionar sobre la comedia antigua y el dionisismo desde una perspectiva novedosa

que cumple con los propósitos iniciales del autor: superar el enfoque exclusivamente literario del problema.

*Graciela Cristina Zecchin de Fasano*  
*Universidad Nacional de La Plata*

**ESTHER PAGLIALUNGA. *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, CDCHT, 2001, 240 pp.**

La Prof. Esther Paglialunga hace años que se dedica con singular provecho a los estudios clásicos en la Universidad de Los Andes, en Mérida, Venezuela. Como productos de su ímproba tarea, destinada a difundir los estudios clásicos entre las jóvenes generaciones, pueden citarse tanto los distintos doctorandos de Mérida que estudian en universidades extranjeras, como también la regular aparición de la Revista *Praesentia*, pionera de los estudios clásicos en América Latina, y que, incluso, actualmente aparece también en versión on-line.

Además de sus numerosas publicaciones de rigor filológico, entre los trabajos de divulgación de la Prof. Paglialunga (destinados a difundir los estudios clásicos entre las nuevas generaciones de humanistas), destaca su *Introducción al griego. Curso teórico-práctico de sintaxis y morfología*, del año 2000, reseñado en *Synthesis* 8. El nuevo texto que ahora comentamos reúne de manera impecable las dos orientaciones principales de las actividades de la Prof. Paglialunga: su preocupación por difundir entre los jóvenes, alumnos y público interesado en general, un material de fácil acceso para iniciarse en los estudios clásicos; y el producto de su investigación, mesurada y meditada, de los textos clásicos, en especial aquellos dedicados a la retórica clásica.

El libro está organizado en un "Prólogo" y once capítulos, más una abundante y actualizada bibliografía. En el prólogo la autora expone las dos vías de acceder a los estudios clásicos: uno de los modos, a partir del acceso directo a los textos y testimonios culturales; el otro, a partir de la constante reelaboración de las ideas que provienen del legado clásico, cuyos contenidos y propósitos aún siguen siendo objeto de minuciosa y apasionada indagación. Es desde esta segunda perspectiva que la autora intenta llenar un vacío en los estudios sobre la antigüedad, en la medida en que procura desentrañar el conjunto de doctrinas de los autores clásicos relativas al quehacer artístico en general y al poético