

RESEÑAS

Thomas K. Hubbard. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1991, xii + 284 pp.

El estudio de Hubbard sobre la parábasis aristofanesca reabre la vieja cuestión de la estructura formal de la comedia, desde una perspectiva novedosa. Veinte años lo separan del famoso estudio de Sifakis sobre la parábasis (*Parabasis and Animal Choruses*, 1971), al que retoma en ciertas cuestiones, rectifica y amplía en muchas otras, pero, sobre todo, con objetivos y alcances distintos. Desde el "Prefacio" el autor define su posición crítica metodológica, posicionándose en el difícil punto medio entre los enfoques antropológico-estructurales, que entienden la literatura como un fenómeno social determinado y los acercamientos de tipo biográfico.

La originalidad del enfoque se centra en el hecho de que el autor desecha la hipótesis, mayormente sostenida, que considera la parábasis como una digresión marginal, resabio de un ritual antiguo, para considerarla, en cambio, el componente clave de la comedia antigua, que obra de nexo entre el poeta, el coro, los personajes y la *polis*, revelando y, a la vez, problematizando, la identidad del poeta y la masa coral; reflejando y deconstruyendo, al mismo tiempo, el drama y la sociedad que lo contiene.

El libro consta de nueve capítulos seguidos de cinco "Appendixes". Los primeros dos capítulos atienden dos problemáticas interrelacionadas: el tema del conocimiento en conexión con la comicidad y la intertextualidad como rasgo distintivo de la parábasis cómica, en ese orden. Para ello, pasa revista a distintos modelos teóricos de abordaje del fenómeno de la comicidad y de la naturaleza de lo cómico. Desde las consideraciones de Platón en el *Filebo*, la tipología de caracteres cómicos aristotélicos de la *Ética Nicomaquea*, los comentarios de Hegel sobre el humor desde una tradición filosófica moderna, hasta las proyecciones de la psicología freudiana, las reflexiones de Kant, Spencer, entre otros, se ponen en evidencia los vínculos estrechos entre el fenómeno cómico y la problemática de la autopercepción y el autoconocimiento. En este sentido, Hubbard

destaca el valor instrumental de la parábasis como espacio propio del género cómico, donde la dialéctica de la ignorancia y el conocimiento encuentra su expresión. La parábasis provee un vehículo para la introspección y el autoconocimiento no sólo del propio coro y del poeta, transformado también en personaje del drama, sino también de los espectadores. Espectador y espectáculo se identifican y la audiencia se ríe, entonces, de sus propios defectos.

Reconoce Hubbard que, a pesar del favorable reconocimiento de la parábasis como parte integrada a la unidad temática de la obra, por parte de la crítica de los años ochenta, se hace necesario, todavía, un examen sistemático del tema y una valoración de sus implicancias. Este proyecto se concretiza en el presente libro. No llega a desechar totalmente el posible origen ritual de la forma parabásica, sin embargo, enfatiza su perspectiva de considerarlo una forma dinámica y flexible, en constante cambio, tanto de forma como de contenido, de origen esencialmente literario, al menos en la forma en que la conocemos. Fundamenta su hipótesis en el hecho de que no es el único espacio de la comedia antigua que contenga abusos satíricos de similares características que los de la "aischrología" de ciertos rituales y, por otra parte, la invectiva personal no abarca a toda la parábasis. Sorprendentemente, las más tempranas contienen menos ataques individualizados por el nombre. El mismo razonamiento se aplica para las odas himnicas que muchos han conectado con las plegarias cúllicas. En cambio, el autor adhiere a la hipótesis que juzga la párodos como el canto fundador de la autopresentación poética, según se perfila en *Ranas*.

Delineada la parábasis como un producto de claro propósito de autoconciencia literaria, se aíslan tres características básicas que comparten todos los pasajes parabásicos: carácter *extradramático*, en tanto la parábasis quiebra la "ilusión dramática", o, mejor aún, ayuda a conectar el mundo del drama con la realidad; carácter *autocrítico*, ya que es el momento por excelencia de autopresentación y autopropaganda del poeta y el coro y; finalmente, carácter *intertextual*. En esta última característica, la que conecta directamente con el título del libro, Hubbard se detiene en la explicación del fenómeno, pero sin entrar en delimitaciones de tipo teórico, en el uso de un término que, desde que J. Kristeva lo acuñó por los años sesenta, ha tenido múltiples usos y aplicaciones. El crítico entiende ampliamente la intertextualidad como la interacción de la parábasis con otros textos. Permite la construcción de la figura del poeta en relación con sus competidores, la audiencia y la *polis*. Crea, entonces, una ficción

autobiográfica, conformando una visión global de la carrera del comediógrafo, al establecer un permanente diálogo con comedias anteriores, sobre todo con parábasis previas (intratextualidad). Bajo variedad de máscaras, el poeta se forja en la parábasis una identidad pública visible.

Hubbard advierte, sin embargo, que el fenómeno de la intertextualidad no se limita exclusivamente al componente parabásico, sino que toda la obra puede ser vista en permanente diálogo intertextual con la lírica, la épica y, especialmente, la tragedia, a la que frecuentemente parodia. La reescritura de obras completas, como es el caso de *Nubes*, *Paz*, *Thesmoforiantes* y *Plutos* se relaciona también con este fenómeno. Por otra parte, la intertextualidad no es un atributo distintivo de la comedia antigua, sino que tiene sus raíces en la toda la literatura griega clásica, a partir de la epopeya.

Desde el capítulo tercero al noveno, el libro aborda el examen de cada una de las parábasis de las obras conservadas de Aristófanes, en estricto orden cronológico, disposición que le permite señalar a Hubbard la evolución que manifiesta la estructura. En todos los casos se ofrece la traducción completa de los pasajes parabásicos con una minuciosa "explicación del texto" que no se limita a la parábasis, sino que la relaciona con el resto de la pieza, ofreciendo, de esta forma, una lectura completa de cada comedia.

No es nueva la propuesta de agrupar la comedia aristofanesca en tres estadios. La unidad de las cinco primeras comedias está dada en la identificación del poeta con el protagonista. El héroe cómico proyectaría las ambiciones y luchas políticas e intelectuales del autor y viceversa. Son dramas que plasman una visión autobiográfica. Desde esta perspectiva, cada una de estas comedias recibe especial atención. En *Acarnienses*, por ejemplo, se enfatiza la función de Dicéopolis como *alter ego* de Aristófanes, a la vez que encarna el espíritu arquetípico de la comedia toda. Destaca el crítico la interpenetración de la fantasía dramática con la realidad política del momento como nota característica de esta comedia. En una pieza donde se problematiza el juego de las identidades, la parábasis cobra vital importancia como momento de reflexión extradramática y vehículo de autodefensa del poeta.

Caballeros, por su lado, traspone, para Hubbard, el enfrentamiento de Aristófanes y Cleón en el combate entre Paflagón y el vendedor de salchichas. En el centro de la comedia sobresale el compromiso retórico de Aristófanes en la formación de su identidad pública a través del

tópico del coraje y la osadía. Interesante es el rastreo de las redes de sentido que se instauran desde el comienzo, alrededor de los tópicos del compromiso retórico y la eficacia lingüística. Establece, además, una relación de peso entre las reflexiones del poeta sobre su "métier" y la actividad de los políticos, de cuyo influjo Aristófanes quiere liberar a la audiencia.

No escapa a Hubbard la complejidad y la problemática de *Nubes*. Es inevitable detenerse en sus notas discordantes: una estructura atípica, un héroe cómico que no atrae la simpatía de la audiencia y la ausencia de un final festivo y feliz. El autor entiende que, a través de una compleja retórica de ambigüedad e ironía, Aristófanes no critica tanto a Sócrates como a quienes lo malinterpretan, como es el caso de Strepsiades. Es posible, incluso, identificar a Sócrates con Aristófanes, ambos educadores del pueblo ateniense, malentendidos muchas veces. Sin embargo, como bien señala el crítico, Aristófanes conoce una dimensión moral distinta a la de Sócrates, quien no supo oponer un programa constructivo para reemplazar las creencias tradicionales. El coro de nubes se manifiesta como emblemático de la pieza homónima y también referente del comediógrafo, pues, como Aristófanes combina novedad poética con prejuicios tradicionales, ellas representan los nuevos valores sin olvidar los del pasado. Hubbard, provocativamente, entiende que *Nubes* cuestiona el *status* del arte de Aristófanes, poniendo en dudas el valor y la eficacia de la comedia.

Hubbard conecta la problemática de *Avispas* con la de *Nubes*. Significativamente el enfrentamiento entre Bdicleón y Filocleón transpone en escena la confrontación entre el poeta cómico y el público al que quiere transformar. Sugestiva resulta la disposición del argumento de *Avispas* en una estructura de díptico, que, desde su óptica, se justifica en el deseo de recapitular la carrera poética del poeta y el alcance de toda su obra. La primera parte, de tinte político, retoma motivos de *Babilonios*, *Acarnienses*, y, sobre todo, *Caballeros*. La segunda parte, en cambio, es esencialmente social y traza una línea similar de pensamiento con *Nubes*. Como *Nubes*, *Avispas* concluye con el fracaso del héroe.

Paz, marca el final de la primera etapa y reafirma, desde la óptica de Hubbard, la solidaridad con el público ateniense. En muchos aspectos *Paz* parece una prolongación de *Avispas*. Justifica el crítico la experimentación que la parábasis evidencia en su variación estructural y señala la integración de la parábasis al contexto socio-histórico.

Finalmente, en un extenso capítulo, Hubbard analiza el desarrollo parabásico desde *Aves* hasta *Ranas*, destacando, de esta forma, la solidaridad poética de las obras del período medio. Se desvanecen, en esta etapa, la autodefensa del poeta y su identificación con el protagonista. Las parábasis tardías tienden a integrarse más estrechamente al argumento cómico. Sin embargo, todavía la parábasis es la clave hermenéutica para interpretar el contacto del drama con el mundo fuera del teatro. El análisis de *Aves* excede al marco estricto de la parábasis y, muy bien documentado, Hubbard intenta demostrar cómo *Aves* fue usada por Aristófanes para explorar las causas y consecuencias de los hechos sacrílegos del 415, además de concientizar sobre problemas políticos del momento.

Lysistrata y *Thesmoforiantes*, ambas del 411, focalizan críticamente el rol de la mujer en la sociedad y, a la vez, podrían sugerir la afeminación de la política ateniense después del fracaso de la expedición a Sicilia. Es una preocupación constante en Hubbard encontrar los ecos de la realidad socio-política en la comedia ateniense y sus razonamientos, aunque a veces osados, resultan convincentes. No descuida el problema de la datación de ambas comedias y concluye que *Lysistrata* es la primera, pero por razones distintas a las que tradicionalmente esgrimió la crítica. Una repite a la otra y, tanto *Lysistrata* como *Thesmoforiantes*, tratan menos de mujeres que de la actitud de los hombres frente a ellas.

Ranas ofrece el último pasaje parabásico conservado de Aristófanes y se conecta con la decadencia del drama ático y de la grandeza de Atenas. La estructura bipartita de la comedia se relaciona con la mezcla de lo sublime y de lo ridículo que Hubbard aprecia como tópico fundamental de esta comedia. Explica la brevedad de la parábasis entendiendo que la párodos de los iniciados actúa como una suerte de parábasis preliminar de autodefensa, autopresentación e invocación a los dioses. El moroso análisis de la comedia se continúa con un no menos detallado análisis del agón que ocupa toda la segunda parte de la comedia. Para Hubbard el debate entre Esquilo y Eurípides traslada a la esfera poética lo que se plantea políticamente en la parábasis. La final elección de Esquilo parece estar determinada por razones políticas más que estéticas. Pero ni uno ni otro representan el *alter ego* de Aristófanes. El consejo de la parábasis de volver a los viejos líderes se corresponde con la elección de Esquilo. Todavía la parábasis, entonces, funciona como la pieza clave para la interpretación de la comedia.

El último capítulo ofrece una apretada síntesis de los detallados razonamientos que lo preceden. Los "Apéndices", por su parte, tratan temas variados como el alcance y significado de la producción de Calístrato en la primera etapa de Aristófanes, la influencia de la parábasis aristofanesca en las comedias de B. Johnson, la cronología de *Lysistrata* y *Thesmoforiantes* y los trazos parabásicos en *Asambleístas*, representante, junto con *Plutos*, de la última etapa de la comedia de Aristófanes.

Completa el volumen una extensa bibliografía, un "index general" y otro de pasajes comentados, de mucha utilidad para los especialistas que se acerquen a la obra. El estudio de Th. Hubbard da muestras de un rigurosidad académica en sus detallados razonamientos y en el alcance y precisión de sus notas a pie de página, que lo convierten en una consulta ineludible para el investigador no sólo de la comedia antigua y del teatro de Aristófanes en particular, sino del hecho teatral en general.

Claudia N. Fernández

Universidad Nacional de La Plata
CONICET

Charles W. Willink. *Euripidis: Orestes*, Oxford, Clarendon Press, 1989², lxx + 377 pp.

El interés que ha suscitado Eurípides en el Prof. Ch. Willink, catedrático de Eton College, se ha plasmado en estudios muy interesantes, como "Sleep after labour in Euripides' *Heracles*" (CQ XXXVIII; pp. 86-97), "Euripides, *Medea* 1-45, 371-85" (CQ XXXVIII; pp. 313-323), "The reunion duo in Euripides' *Helen*" (CQ XXXIX; pp. 45-69).

En general, el método de análisis sugerido por dichos trabajos se fundamenta en el comentario de cada verso en particular para clarificar el texto y favorecer, así, la comprensión integral del mismo. Una muestra más cabal de tal procedimiento analítico se exhibe en la edición efectuada por Willink de *Orestes* de Eurípides en el año 1986. En el año 1989, aparece la segunda impresión de la edición de Willink, en la que se corrigen errores de la edición previa y se agrega un "Addendis addenda", generado, por una parte, por la edición de *Orestes* de M. L. West (1987) y su artículo "Problems in Euripides' *Orestes*"

El último capítulo ofrece una apretada síntesis de los detallados razonamientos que lo preceden. Los "Apéndices", por su parte, tratan temas variados como el alcance y significado de la producción de Calístrato en la primera etapa de Aristófanes, la influencia de la parábasis aristofanesca en las comedias de B. Johnson, la cronología de *Lysistrata* y *Thesmoforiantes* y los trazos parabásicos en *Asambleístas*, representante, junto con *Plutos*, de la última etapa de la comedia de Aristófanes.

Completa el volumen una extensa bibliografía, un "index general" y otro de pasajes comentados, de mucha utilidad para los especialistas que se acerquen a la obra. El estudio de Th. Hubbard da muestras de un rigurosidad académica en sus detallados razonamientos y en el alcance y precisión de sus notas a pie de página, que lo convierten en una consulta ineludible para el investigador no sólo de la comedia antigua y del teatro de Aristófanes en particular, sino del hecho teatral en general.

Claudia N. Fernández

Universidad Nacional de La Plata
CONICET

Charles W. Willink. *Euripidis: Orestes*, Oxford, Clarendon Press, 1989², lxx + 377 pp.

El interés que ha suscitado Eurípides en el Prof. Ch. Willink, catedrático de Eton College, se ha plasmado en estudios muy interesantes, como "Sleep after labour in Euripides' *Heracles*" (CQ XXXVIII; pp. 86-97), "Euripides, *Medea* 1-45, 371-85" (CQ XXXVIII; pp. 313-323), "The reunion duo in Euripides' *Helen*" (CQ XXXIX; pp. 45-69).

En general, el método de análisis sugerido por dichos trabajos se fundamenta en el comentario de cada verso en particular para clarificar el texto y favorecer, así, la comprensión integral del mismo. Una muestra más cabal de tal procedimiento analítico se exhibe en la edición efectuada por Willink de *Orestes* de Eurípides en el año 1986. En el año 1989, aparece la segunda impresión de la edición de Willink, en la que se corrigen errores de la edición previa y se agrega un "Addendis addenda", generado, por una parte, por la edición de *Orestes* de M. L. West (1987) y su artículo "Problems in Euripides' *Orestes*"