

Francis M. DUNN: *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama.*
 New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, viii +252 pp.

El libro de Francis Dunn que aquí comentamos representa un punto de partida indispensable para todo aquel que esté interesado en el mejor conocimiento de la tragedia griega en general, y de la tragedia eurípidea en particular, con énfasis especial en la muy estudiada (y pocas veces bien comprendida) cuestión de los cierres de las tragedias, con aplicaciones concretas, entre otros, al tema del *Deus ex machina* como recurso teatral. En su breve *Preface*, el autor da cuenta del origen de su propuesta de análisis: en una representación del *Hamlet* shakespeariano, Dunn se preguntó por qué el dramaturgo termina su obra con una escena llena de cadáveres. Esta observación lo llevó a plantearse la cuestión acerca de la posible razón, interna o externa, en el conflicto de la obra, que sólo puede ser resuelta en un paroxismo de sangre. Ello, a su vez, lo llevó a un análisis más profundo acerca del tema general de los distintos modos de plantear el cierre de una tragedia: la cuestión del *Deus ex machina* y de otros artificios formales utilizados por Eurípides en sus cierres, que constituyó su punto de partida, tiene su punto de conclusión en este estudio acerca de los cierres y de la innovación genérica en el drama de Eurípides. Su tesis central intenta comprender los cierres de cada una de las obras estudiadas no meramente como el final circunstancial de una representación teatral, sino, fundamentalmente, a partir de su funcionalidad dentro de la organización de la trama. Ello nos permitirá encontrar una respuesta a la pregunta acerca del modo en que están interrelacionados estos cierres formales de las tragedias con el conjunto de la obra de la que forman parte, y, al mismo tiempo, podremos descubrir algunas claves para la determinación del modo en que Eurípides entendió la innovación genérica.

El libro está organizado a partir de una introducción (pp. 3-9) y tres partes, cada una de las cuales está compuesta, a su vez, por varios capítulos.

En la primera parte (*Closing Gestures*, "Gestos de cierre", pp.11-83), se realiza, en cuatro capítulos, un examen de las maneras en las

que el drama euripídeo propone señalar el cierre de sus representaciones: los estereotipados anapestos de cierre del coro, con su contenido generalizadamente moral y, a veces, una oración de victoria (cap.2, *Curtain: The End of Performance*, "Telón: el fin de la representación", pp. 13-25); el recurso a los *Dei ex machina*, cuyas demandas de autoridad y eficacia son enfatizadas por los medios formales utilizados, pero, al mismo tiempo, cuya excesiva formalidad y su posición remota respecto de las situaciones humanas planteadas pueden socavar esta misma autoridad y eficacia (cap.3, *Machine: Authorizing an End*, "Máquina escénica: dar autoridad al final", pp. 26-44); las explicaciones etiológicas que sirven para cerrar la obra, y que ofrecen un puente entre pasado y presente. La fragilidad mítica de estos cierres es advertida por Eurípides (según Dunn) de varias maneras (cap.4, *Vestige: Traces of the Past*, "Vestigio: huellas del pasado", pp. 45-63); y, finalmente, las profecías, que hacen referencia a un futuro preestablecido (en términos míticos), pero que son comprometidas (según lo considera Dunn) por la enorme variedad de implicaciones que no están preestablecidas: la dificultad de la felicidad futura (cita como ejemplos *Electra*, *Ión*, y *Orestes*); la recurrencia de las hostilidades (*Andrómaca* y *Suplicantes*); o la recurrencia del conflicto divino (*Hipólito*); todas estas maneras de comprometer el futuro preestablecido en las profecías llevan a presentar de manera creciente a la acción de la obra como una parte de una experiencia humana que es compleja, impredecible e indefinida (cap.5, *Postscript: Outside the Frame*, "Post scriptum: lo que está fuera de la trama", pp. 64-83).

En la segunda parte de la obra (*The End Refigured*, "El final refigurado", pp.85-129), Dunn estudia tres obras que no son del período final de Eurípides (*Hipólito*, *Troyanas* y *Heracles*), a las que analiza como una experimentación por parte del autor con los diferentes modos de cierre. Es aquí cuando Dunn propone la necesidad de investigar (y construir) una gramática de las invenciones para los cierres de cada tragedia, y sus posturas en esta dirección son valiosas y sugestivas. Al mismo tiempo, su argumento de que Eurípides usó esta gramática de una manera creativa y significativa es muy persuasivo. Dunn describe una serie de "inestabilidades" que serían sólo una parte de un más largo patrón de formas de indeterminación en las dramatizaciones de Eurípides, particularmente acerca de los

eventos míticos y de las acciones humanas, y, además, del entramado divino al que estas acciones humanas representan; estas formas de indeterminación son típicas de la última parte del siglo V. Para Dunn, las artificialidades de los fines euripídeos no son sólo anunciadas por el propio autor, sino que son enfatizadas deliberadamente como artificiales hasta el punto de poner en cuestión la propia verosimilitud del cierre, del mismo modo en que, por ejemplo, la factibilidad de la *aitía* debe ser vista como socavando su propia eficacia como *aitía*. Además, Dunn señala que es “el fin trágico” el patrón primario de la tragedia que es roto por Eurípides, y que es este mismo fin trágico el reemplazado por una nueva concepción de la finalidad y de la intencionalidad del drama. Aquí queda sin discutir un tema que, creemos, debería ser central, ya que no se explicita cuál es el paradigma histórico (¿acaso el modelo aristotélico, o, en todo caso, el ejemplo sofocleo?) utilizado por Dunn para hablar de una ruptura de los patrones trágicos.

En este primer trío de tragedias analizadas, Dunn comienza por *Hipólito* (cap.6, *Repetition: Hippolytus*, pp. 87-100), a la que caracteriza como una obra “completa de una manera abierta y acabada de una manera doble” (p.88). Muestra que la aparición de Afrodita en el comienzo tiene el aire de un final, puesto que nos anticipa la muerte de Hipólito, nos da una detallada aclaración acerca de la catástrofe, e incluye un *aition* en los versos 29-33. La estructura, en tanto, establece un paralelismo entre el prólogo y el epílogo verdadero de la obra. El carácter conclusivo del prólogo reverbera a través de la primera mitad de la obra en las repetidas advertencias acerca de que la acción realizada es muy buena. Dunn argumenta que el final de la obra es tan inconclusivo como su comienzo había sido conclusivo. Para enfatizar este carácter indeterminado del epílogo, destaca las referencias del final de la obra a la sobrevivencia de Hipólito en el culto y de la historia de Fedra en el mito, y sobre la primera partida de Artemis y su promesa de venganza sobre Afrodita. Para Dunn, estos puntos son relevantes para entender el final de la obra como un intento de reformulación de la tragedia.

A continuación, Dunn nota (en cap.7, *Reversal: Trojan Women*, pp. 101-14) que *Troyanas* carece de “gestos de cierre” en sentido propio en la parte final. También advierte que la ausencia de estos gestos

(especialmente al indicar la no aparición de un *Deus ex machina*) se corresponde con el despliegue de tales gestos a través del prólogo. Así, la obra entera puede ser vista como un cierre extendido al tema más amplio de la tragedia de la guerra de Troya, y Dunn arguye que la coherencia de la trilogía troyana radicaría en su fragmentación, lo cual representaría que es justamente la falta de cualquier tipo de coherencia la única consecuencia positiva de la guerra épica.

Finalmente, Dunn lee el largo desanudamiento del *Heracles* (en cap.8, *Erasure: Heracles*, pp. 115-29) como alcanzando un momento final de "incertidumbre narrativa", definida en términos bakhtinianos como novelística mejor que como épica. El arco trágico del drama no determina una transformación positivamente valorada de la figura heroica (como se ha sugerido en muchas interpretaciones de esta obra), sino que, por el contrario, determina un momento de libertad sin precedentes: en el punto más alto de su vida, Heracles es completamente libre de encontrar una nueva identidad. Dunn argumenta que la obra termina con el anuncio de un futuro significativamente indeterminado, lo cual otorga una patente falta de conclusividad a los gestos de cierre de la obra. Hay cinco puntos para justificar esta carencia de carácter conclusivo en el desanudamiento de la tragedia: 1) la falta de claridad en lo que se refiere al entierro de los hijos y de Anfitrión (vv.1419-21); 2) la brevedad del cierre coral (vv.1427-8), donde Dunn ve que los gestos de cierre normales están "deshechos", y el coro que habla sobre la escena subordina su breve alocución a las precedentes líneas de Heracles acerca de la *Philía*; 3) la vaguedad de las promesas de Teseo acerca de los santuarios, festivales y templos que recibirá Heracles después de muerto (vv. 1331-5); 4) el propio papel de Teseo como un *Deus ex machina* sustituto, y la dependencia, en esta relación entre Heracles y Teseo, de la amistad personal mejor que de la autoridad política, en el momento de proveer un refugio para Heracles; 5) la ambivalencia del hecho de que Heracles tome de nuevo las armas, siendo que con ellas ha matado a su familia. Dunn insiste (pp. 125-6) en que con estos hechos, tan deliberadamente inconclusivos, no hay ninguna posibilidad de tratar de interpretarlos a partir de un intento de construcción de una historia de valores nuevos, historia que, por su

parte, haya nacido de las cenizas de lo viejo: "sólo el ilegible futuro - dirá Dunn- conoce qué o quién será nuestro héroe".

En la tercera parte del libro (*The Ends of Tragedy*, pp. 131-202), Dunn analiza tres obras tardías (*Helena*, *Orestes* y *Fenicias*) a las que considera como representantes de una modificación más radical acerca de la manera de cerrar cada tragedia.

La primera de estas obras comentadas es una de aquellas en las que más se ha discutido acerca de su carácter trágico. En el capítulo 9 (*Helen and Romance*, pp.133-57), el método de trabajo de Dunn muestra de manera muy fina el modo en que la convencionalidad formularia y la claridad formal de los gestos de cierre de esta obra hacen que su finalización parezca artificial, fortuita, y, por tanto, moralmente vacua. Sin embargo, serán justamente estas cualidades formales del cierre de la tragedia las que demuestren hasta qué punto esta artificialidad y esta vacuidad son las que llenan el designio de la obra entera. En este sentido, *Helena* es, más que un ejemplo de un nuevo género teatral, una subversión de los viejos moldes. Esta novedad puede ser debida simplemente a la propia exhuberancia del poeta. Pero la explicación que más convence a Dunn es aquella que se refiere al hecho de que Eurípides, en los últimos años de su carrera teatral, pudo haber visto y comprendido una experiencia vital que no puede ser expresada por los carriles clásicos de la tragedia.

En el capítulo 10 (*Orestes and Tragicomedy*, pp.158-79), se discute el tema en su relación con *Orestes*, aunque con escasas referencias a la muy importante cuestión de los aspectos políticos concernidos en la trama. La obra es analizada como un drama de conflicto y caos, que subordina la historia de Orestes a un análisis al mismo tiempo cómico y trágico. Resulta interesante, en este sentido, el artificio de la salvaje aparición (al final de la obra) de Orestes, como un sustituto de *Deus ex machina*, sobre el techo. Dunn contrasta esta aparición de Orestes con la más exageradamente convencional y, por tanto, algo hueca, aparición del propio Apolo. Por ello, el fin de la tragedia, desde esta perspectiva, es, más que una destrucción o negación del género tradicional, una extravagante mezcla o satura de innovaciones, un exuberante y fértil caos que escenifica una loca expansión de los horizontes dramáticos.

Finalmente, el último capítulo está referido a una obra que, desde el punto de vista formal, es sumamente conflictiva, y ha merecido numerosos intentos de explicación. En *Phoenician Women and Narrative* (pp.180-202), Dunn ascribe todas las confusiones, inconsistencias e inconsecuencias de este texto a una estrategia del autor, que habría tratado los temas referidos a la leyenda tebana de una manera abierta y multifacetada. Un reflejo de este estilo compositivo podría verse en el hecho de que Eurípides desarrolle, con un grado de independencia propio de la narrativa, cada una de las líneas argumentales de cada uno de los numerosos personajes de los que trata la obra. Tal vez una consecuencia negativa de esta hipótesis de trabajo consiste en que resulta algo forzado el intento de Dunn de demostrar independencia narrativa en cada una de las líneas de la historia: la consideración de que las mujeres del coro están fuera de lugar, por ejemplo, y de que no tienen ninguna referencia con la acción propia de la obra, parece no comprender un aspecto fundamental de la tragedia (tanto es así que da el título a la obra); también está deliberadamente reducido el valor de Tiresias, que, para Dunn, habla desde su propio punto de vista y contrasta sus propios oráculos con los de Apolo; tampoco parece acertado considerar que el intento de mediación de Yocasta entre Eteocles y Polinices es un simple ejercicio de inconsecuencia narrativa. Para Dunn, son justamente estas inconsecuencias las que otorgan sentido a la tragedia: para un público crecientemente dominado por el discurso en prosa, debió resultar más placentero seguir cada una de las líneas sugeridas y abiertas por Eurípides en una trama que se teje y se desteje sucesivamente, que contemplar la intrigante paradoja del fin trágico.

El libro se cierra, entre las páginas 203-32, con las notas a cada uno de los capítulos. Resulta sorprendente que estas notas no figuren a pie de página, lo que redundaría en la comodidad del lector. La bibliografía de las páginas 233-44 es abundante y actualizada, e incluye algunos interesantísimos manuscritos no publicados. La obra termina con dos índices: de pasajes euripídeos citados y comentados primero (pp. 245-47), y el general temático después (pp. 249-52). Más allá de algún debate puntual sobre el modo de trabajo propuesto para el análisis de algunas de las tragedias, puede decirse que, en líneas generales, el libro representa un material de consulta obligado

para todo aquel que quiera acercarse con ojo crítico al siempre desafiante mundo de la tragedia eurípídea.

Juan Tobías Napoli
C. E. L. C. Area Filología Griega.
Universidad Nacional de La Plata

•

David KONSTAN, *Friendship in the Classical World*
Cambridge University Press, 1997, XIV+206 pp.

Este libro pertenece a la serie *Key themes in Ancient History*, cuyo propósito es enfocar el estudio de temas claves para la comprensión del mundo antiguo, que continúen siendo significativos en el mundo actual. Sin duda, una investigación dedicada a la amistad a la cual su propio autor presenta en la *Introducción*, como “una historia de la relación que denominamos amistad, en el mundo clásico, desde la épica homérica hasta el Imperio cristiano de los siglos IV y V d.C.”, (p.1), cumple esta expectativa. Si bien el autor lo denomina “breve”, no por ello deja de ser denso y contentivo de información clave, pero también de reflexiones proclives para una discusión posterior.

Pese a las variantes en las diversas culturas y a la diversidad dentro de una misma cultura en cada momento, David Konstan (en adelante, D.K.) señala desde el comienzo, que el núcleo de la relación de la cual se ocupará puede caracterizarse como un lazo recíprocamente íntimo, leal y afectivo entre dos personas (o entre unas pocas), no derivado de la pertenencia a un grupo, tal como la familia, tribu o similares. La *Introducción* –que consta de 6 párrafos– expresa así la tesis fundamental del autor, y da cuenta también de la metodología y el contenido fundamental de los seis capítulos en los cuales se divide la obra. Su propia exposición introductoria de la intención y tema fundamental de cada capítulo, le sirve para justificar las razones por las cuales ha desechado algunos perdurables relatos e historias impecederas, plenos de variedad e intensidad emotiva en la interrela-