

para decir que "Virgil not only offered Seneca the *exempla* of heroes yielding to unbridled violence but the lexical means by which he could texture so intensely the unleashing of tragic destructiveness" (p. 279).

"Virgil's Inferno", el último capítulo, es una interpretación de la influencia de Virgilio en el *Inferno* dantesco. Según Putnam, el Virgilio de Dante es una figura de desesperanza, incapaz de trascender las limitaciones de la razón y forzado a retornar (según su versión del ciclo de la *Eneida*) al Limbo, cada vez que comienza su viaje. (Un ciclo que ofrece la visión de Virgilio de la vida y de Anquises de la historia. Este ciclo histórico muestra "[...] the human entrapment in certain modes of performance from which there is no escape" (p. 294) "[...] Virgil suggest that man is paralyzed by modes of behaviors that are eternally his" (p. 298). Dante reorganiza este círculo al romper el ciclo vida-muerte-vida de la *Eneida* por la esperanza en un alma que, desprendida de su cuerpo, asciende al Paraíso celestial.

Putnam demuestra un gran conocimiento de la bibliografía escrita a lo largo de todo el siglo xx, en especial de la inglesa como también de la alemana y, en menor medida, de la francesa e italiana. Sin embargo, desconoce totalmente los aportes que en ese siglo se han hecho en lengua española.

Finaliza este volumen con un índice de pasajes y otro general.

JOSÉ RAÚL AMIOTT
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

David WILES, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*,
Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 230 pp.

Aunque deudor de los estudios más tradicionales sobre las representaciones teatrales en la Atenas del siglo v, el presente libro de Wiles se propone como un enfoque novedoso, asentado en el aprovechamiento de las modernas teorías de análisis semiótico, que imprimen sin duda una mirada renovadora al análisis del espacio —arquitectónico, escenográfico o lúdico— de la tragedia griega. El autor explicita sus propósitos de superar las limitaciones de los modelos de descripción instalados en ese campo de estudio. No por casualidad, escoge los trabajos más importantes de O. Taplin (principalmente *The Stagecraft of Aeschylus y Greek Tragedy in Action*) para poner distancia y demostrar de qué modo sus propias investigaciones tienden hacia una nueva dirección. En un artículo de los años ochenta ("Reading Greek Performance") Wiles había defendido el enfoque "pragmático" de los estudios de Taplin frente a aquellos que otorgaban primacía al diálogo y a la lectura, como el que se desprendía del por entonces recientemente publicado *Reading Greek Tragedy* (1986) de S. Goldhill, al que no dejaba

de reconocerle sus méritos. Diez años más tarde, Wiles expresa claramente su adhesión a la visión (post)estructuralista que autores como Vernant, Zeitlin, Segal y el mismo Goldhill han inaugurado en los estudios clásicos.

La comprensión del evento teatral como una práctica social compleja, históricamente condicionada, permite suponer que la *performance* teatral se crea dentro y en respuesta a una red de relaciones espaciales preexistentes a la representación misma (Cap I. "The problem of space"). El espacio deja de considerarse entonces un elemento objetivo, para entenderse como un tema de "especulación, experimentación y negociación" (p. 3). En este sentido, Wiles traza vínculos entre el teatro de Atenas, la *Phix* y el ágora antigua, todas ellas sedes de prácticas espaciales que en un comienzo se sucedieron en un mismo sitio. Este hecho quedaría demostrado a partir de su detallado examen de la disposición de las ruinas arqueológicas de teatros antiguos, análisis previo a su hipotética reconstrucción del teatro ateniense de Dioniso, tema del segundo capítulo del libro ("The theatre of Dionysus"). Retoma y revisa para ello, además, los estudios más significativos que le anteceden al respecto, los de Dörpfeld, Fiechter, Gebhard y Anti, para adherir finalmente a la propuesta de un auditorio y una *orchestra* circular –contra quienes han sostenido una forma trapezoide y rectangular respectivamente– y sugiere la disposición interseccional de una *skené* móvil construida en madera, poniendo en tela de juicio, de este modo, la opinión mayormente difundida de su ubicación tangencial al círculo del espacio de actuación. Contribuye especialmente al debate con la identificación de dos ejes de alineación visual en la arquitectura del teatro. Por un lado, el que marca el Odeón y el templo de Dioniso, y por el otro, el auditorio, el centro de la *orchestra*, la estatua del dios del teatro, la puerta de la *skené* y el altar. Confiere a este segundo eje un importante valor simbólico en atención a la idea de sacrificio que signa la concepción griega de la tragedia y subraya de modo convincente la carga semántica del espacio teatral, por lo común considerado vacío o neutral.

Wiles reabre la cuestión del espacio ocupado por coro y actores y sostiene, al respecto, la unicidad del lugar de la actuación: coro y protagonista sobre un mismo escenario (Cap. 3: "Focus on the centre point"). A partir de la premisa de que cualquier arreglo espacial en el teatro está socialmente condicionado, encuentra relaciones entre la organización espacial centrípeta de muchas de las tragedias antiguas –alrededor del punto focal de un altar o tumba– y las diversas relaciones espaciales de la actividad democrática de Atenas, también organizadas en términos de un centro fijo y una periferia más o menos circular. Sus conclusiones se basan en una lectura atenta de los textos dramáticos –de Esquilo, Sófocles y Eurípides– a la luz de la arquitectura del teatro antiguo. Destacamos, entre estos análisis, el de *Orestíada*, cuya escritura espacial marcaría un desplazamiento del foco central, desde la *orchestra* a la puerta de la *skené* (en las primeras dos obras de la trilogía), para concluir (en la tercera de ellas) con un movimiento inverso, de la *skené* (esta vez Delfos) al espacio público de la *orchestra* (ahora Atenas). De acuerdo con este trazado, el centro de la *orchestra* y la *skené* entablarían una oposición que, en gran medida, representa también un

conflicto entre los géneros masculino y femenino.

Dos de los capítulos del volumen (Cap 4: "The mimetic action of the chorus" y cap. 5: "The chorus: its transformation of space") se refieren al rol primordial de la intervención del coro, en manifiesta confrontación con aquellos que le han asignado un papel marginal, limitado a la segmentación de la acción de la tragedia. Coro y actores formarían un todo orgánico y se le adjudica al primero la relevante función de la organización del espacio escénico. En lo que respecta a los desplazamientos de los integrantes del coro, infiere Wiles que se repite la misma coreografía mimética en las estrofas y antístrofas. Dicho de otro modo, la identidad métrica supone una simetría visual en la coreografía de los pares estróficos. Como consecuencia de ello, el coro tiene en sus manos la transformación lúdica del espacio, que se transfiere de igual modo a objetos y cuerpos. La audiencia sería guiada por el lenguaje y el movimiento del coro, y no por una escenografía representativa. Para explicar este fenómeno de la resemantización de los significantes fijos de la escena, Wiles acuña el término "meta-espacio": "The transformative 'meta-space' allows the stage to become polysemous" (p. 122).

A partir de la textura fijada por la arquitectura teatral, el autor explora, al modo estructuralista, las oposiciones binarias. Despoja al escenario griego de toda representación pictórica de la realidad, para entender el espacio trágico en términos geométricos, como una grilla sobre la cual se organizan polaridades y analogías simbólicas (Cap. 6: "Self and right, east and west"). En esta dirección, la oposición lateral de los dos *éisodoi*, clave para la estética del teatro griego, señalaría dos localizaciones opuestas geográfica y simbólicamente, sobre la base de un contraste genérico, clasista y/o ideológico. Por otro lado, y en razón de que el espectador no puede desprenderse de su contexto topográfico, especula sobre las consecuencias de la orientación sur del teatro de Dioniso, en conexión con la ponderación positiva en el mundo griego del este sobre el oeste y la derecha sobre la izquierda.

No obstante, la oposición distintiva del espacio teatral griego está determinada por la disposición de la *skéné*, ubicada detrás del área de actuación, que genera un espacio privado, oculto a los espectadores (Cap. 7: "Inside/Outside"). Por medio del *ekklékteron* ese interior no visto se deja al descubierto. Wiles propone vincular esta instancia con el requerimiento social de la ideología democrática ateniense de mostrar la totalidad. El otro dispositivo escénico acreditado, la *mechané* –usado para señalar la separación con la tierra– diseña, en cambio, el eje vertical que demarca el universo tripartito de inmortales, mortales y muertos (Cap. 8: "The vertical axis"). Con la misma connotación, los dioses aparecen sobre el techo de la *skéné* para afirmar su dominio sobre los humanos. La relación vertical más importante, sin embargo, es necesariamente la del público y los actores. Esta ubicación alentaría frente al espectáculo una respuesta crítica más que emocional.

La utilería trágica queda también incorporada al estudio del espacio, y se

sugiere reiterativa en la presencia de altares, árboles y estatuas. Esta hipótesis se monta, muy especialmente, en la iconografía de representaciones trágicas de vasos griegos, en consonancia con la reconstrucción hipotética de la escenografía inscrita en los mismos dramas (Cap. 9: "The iconography of sacred space"). Aunque no puedan ofrecerse respuestas conclusivas al respecto, Wiles resulta convincente en sus deducciones. Particularmente interesante nos pareció su inferencia sobre la disposición de ocho estatuas en la escena de *Los siete contra Tebas* –según la mención de los ocho dioses en la párodos– que permitiría recrear las siete puertas de la ciudad, configuración ideal para el espacio de la actuación. En el capítulo final (Cap. 10: "Orchestra and theatron") se vuelve sobre el tercer elemento de la tríada indisoluble que conforman actores, coro y público, y se niega la posibilidad de que este último pueda percibir en forma pasiva e individualista un espectáculo en cuyo campo espacial queda incorporado dentro de un cuerpo ciudadano homogéneo.

Ilustraciones de vasos, planos y fotos acompañan la discusión del tema. Lamentamos la ausencia de la mención completa de la bibliografía al final del volumen, como ya es costumbre, aunque se brinda una breve selección bibliográfica sobre algunas de las cuestiones abordadas, junto con un índice de temas y autores. Wiles ha intentado sortear las limitaciones que impone la lectura aislada del texto dramático, para trascenderlo con el optimismo que implica pensar en la posibilidad de recuperar ciertos aspectos del contexto del siglo V, de modo de entender lo que la obra quiso decir a sus espectadores (p. 219). Su concepción de la pieza dramática como una construcción física propone una línea de investigación guiada por una seria documentación y ofrece la perspectiva propia de los estudios teatrales (recordemos que Wiles es también el autor de un libro sobre comedia: *Masks of Menander*) que enriquece la óptica de la filología tradicional.

CLAUDIA N. FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA