

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Secretaría de Posgrado

Suplicantes de Esquilo. Una interpretación.

Prof. Lic. María del Pilar Fernández Deagustini

Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras

Directora: Dra. Ana María González de Tobia (UNLP)

Codirectores: Dr. Alberto Bernabé Pajares (UCM)

Dra. Graciela Cristina Zecchin de Fasano (UNLP)

La Plata, 20 de marzo de 2015

Resumen:

Durante siglos, *Suplicantes* ha sido considerada la obra dramática más antigua entre las conservadas, hasta que, mediando el siglo pasado, nueva evidencia puso en cuestión su datación primera, junto con todo aquello que había sido escrito con anterioridad al descubrimiento. A pesar de haber sido protagonista de uno de los más revolucionarios hallazgos de los estudios clásicos, *Suplicantes* es el drama menos estudiado entre las obras de Esquilo y uno de los menos leídos del *corpus* trágico atesorado. Entre los estudios existentes, menguan interpretaciones integrales de la tragedia que reconozcan su impronta genérica. Debido al desafortunado estado del manuscrito, los críticos concentraron su interés en aproximaciones de tipo textual y, como consecuencia de haber sido equivocadamente considerada el único exponente de la proto-tragedia, su valor dramático ha sido históricamente subestimado. En este marco, la presente tesis propone una interpretación de la obra que la contempla como totalidad y que reúne tanto los tópicos tradicionales como los más nuevos enfoques.

El principio que guía esta investigación es que el entendimiento cabal del género trágico griego clásico sólo puede emerger del conocimiento de cuán diferentes entre sí son cada una de las obras que han subsistido hasta nuestros días. A pesar de las limitaciones fijadas por las condiciones de la *performance*, prácticamente similares para los tres trágicos, cada drama es una obra de arte única, que obedece solamente a sus propias reglas. Por consiguiente, interpretar una tragedia particular implica intentar captar la concepción dramática subyacente, asumiendo que el dramaturgo compuso, produjo y dirigió la obra con absoluta libertad.

Suplicantes de Esquilo confirma el principio de singularidad de la obra de arte. Los prejuicios que, al menos en los últimos siglos, afectaron la valoración de esta tragedia en nombre de un patrón genérico convencional, resultaron ser la llave de acceso a su excelencia dramática. La arbitraria subestimación de *Suplicantes* estaba fundamentada en la presunción de que se trataba una obra primitiva, en parte por cierta incompetencia para reconocer y descifrar la forma de un drama atípico. Frente a este enfoque normalizador de origen aristotélico, artificial y forzado, la tesis propone analizar las irregularidades de *Suplicantes*, persuadidos por la idea de que sus diferencias respecto del *corpus* trágico conservado debían ser estimadas como características especiales, y no como falencias.

La tesis invita a apreciar la obra como un fenómeno dramático auténtico, ofreciendo una interpretación integral. La investigación conjuga el método filológico-

literario con la perspectiva performativa, que involucra la explotación del aspecto visual de una tragedia dada, un enfoque escasamente ensayado en las aproximaciones a *Suplicantes*. El estudio demuestra que el texto dramático de esta obra es sólo uno de los insumos que construyen una experiencia más amplia, de inasequible reconstrucción: la composición de una “tragedia en acción”, en la que lo visible agrega sentidos inefables e irremplazables a la matriz discursiva.

El análisis de la obra propone estimar las irregularidades de *Suplicantes* desde una perspectiva positiva, que rescata su funcionalidad, fundamenta su ocurrencia y las considera eje de una nueva interpretación. En este sentido, comprende y explica la exuberancia de la lírica en esta tragedia, el diseño de su económica y versátil red de caracteres y las variadas formas de complicación en la trama, perfeccionadas en el espectáculo. A cada una de estas características especiales se dedica un capítulo, logrando demostrar su eficiencia y coherencia con el planteo dramático.

Palabras clave: *Suplicantes*- Esquilo- Interpretación- Drama- Filología

ÍNDICE

Agradecimientos.....	7
----------------------	---

INTRODUCCIÓN

Datación de la obra: prejuicios, incertidumbre y consecuencias para su interpretación.....	11
--	----

La problemática datación de <i>Suplicantes</i>	12
---	----

Primera fase crítica: <i>Suplicantes</i>, proto-tragedia. Los prejuicios sobre la obra	14
---	----

Segunda fase crítica: <i>Suplicantes</i>, tragedia madura. Incertidumbres sobre la obra y consecuencias para su interpretación	15
---	----

Nueva fase: <i>Suplicantes</i> despojada de prejuicios e incertidumbres	20
--	----

Una interpretación	23
---------------------------------	----

Nota sobre la edición.....	28
----------------------------	----

CAPÍTULO I. “TRAGEDIA LÍRICA”

La predominancia lírica como recurso estratégico de la composición dramática.....	29
---	----

1. Abundancia de himnos tradicionales en <i>Suplicantes</i>: la lírica coral en la tragedia	30
--	----

2. 1-175. Oda Inicial. Himno y treno	41
---	----

2.1. Oda y ocasión.....	42
-------------------------	----

2.2. La trama de la oda: interacción genérica fluctuante y auspicios sobre el desarrollo de la obra.....	44
--	----

2.2.1. 1-39. Parte dinámica. Himno procesional.....	47
---	----

2.2.2. 40-175. Parte estática. Himno en el altar.....	60
---	----

2.3. Recurso dramático: género pervertido. Diseño del carácter colectivo y composición del clímax.....	76
--	----

3. 625-709. Oda Central. Peán	79
--	----

3.1. Oda y ocasión.....	80
-------------------------	----

3.2. La trama de la oda: interacción genérica sostenida y guiños irónicos.....	81
--	----

3.3. Recurso dramático: género invertido. Cambio de tono y posición neurálgica.....	90
---	----

4. 1018-1073. Oda Final. Himeneo e himno	93
---	----

4.1. Oda y ocasión.....	94
-------------------------	----

4.2. La trama de la oda: interacción genérica mixta y adecuación con la forma.....	101
4.3. Recurso dramático: género inadvertido. Cambio de perspectiva y posición-bisagra.....	115
5. Continuidad lírica. Resignificación del treno.....	119
6. Oda Inicial, Central y Final: recursos estratégicos de la composición dramática.....	125

CAPÍTULO II. CORO-CARÁCTER PROTAGÓNICO.

Economía dramática, versatilidad de roles y coherencia visual.....	126
--	-----

1. Caracterización y espacio al servicio del drama.....	127
2. Coro-carácter y actores-caracteres. Economía y versatilidad.....	130
2.1. Protagonistas y coprotagonista: Danaides y Dánao.....	136
2.2. Escena triangular: Danaides, Dánao y Argivos.....	154
2.3. Protagonistas y antagonista: Danaides y Pelasgo.....	160
2.4. Escena triangular: Danaides, Pelasgo y heraldo de los Egipcios.....	177
3. Sintaxis espacial. Coherencia visual entre los caracteres y su ocupación del espacio dramático.....	186
3.1. Coordenada horizontal: <i>onstage/offstage</i>	192
3.2. Coordenada vertical: <i>orchestra/altar</i>	193
Sinopsis.....	197
4. Innovaciones en la caracterización y en el espacio de representación a partir de los recursos técnicos existentes.....	202

CAPÍTULO III. ¿(IN) MADUREZ DRAMÁTICA?

Articulación del patrón dramático y escénico en la composición trágica.....	204
---	-----

1. Menosprecio de la relevancia dramática de <i>Suplicantes</i>. ¿Trama o tragedia primitiva?.....	205
2. La trama. Peripecia, reconocimiento y conflicto en <i>Suplicantes</i>.....	209
2.1. Calidad dramática según el criterio antiguo: <i>Poética</i> de Aristóteles. Peripecia y reconocimiento.....	209
2.2. Calidad dramática según un criterio moderno: la presencia de conflicto. <i>Agón</i> interior, verbal, referido y coral.....	216

3. La tragedia. Secuencia y coherencia escénicas de una trama “compleja”.....	221
3.1. Los “anuncios extendidos”: anticipación de <i>metabolai</i> y dispositivo arquitectónico.....	222
3.2. Una nueva aproximación al esquema compositivo de <i>Suplicantes</i>	234
4. Madurez dramática de <i>Suplicantes</i>	247
CONCLUSIÓN.	
Una interpretación de <i>Suplicantes</i> de Esquilo	248
BIBLIOGRAFÍA	261

Agradecimientos

Esta tesis ha sido realizada en el marco de las Becas de Posgrado Tipo I (abril de 2010 a marzo de 2013) y Tipo II (abril de 2013 a marzo de 2015) otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que permitieron dedicarme con exclusividad a la tarea de investigación. No obstante este privilegio, la consumación de este trabajo no hubiera sido posible sin el invaluable acompañamiento y sostén humano.

La Dra. Ana María González de Tobia ha dirigido mi proyecto doctoral, no sólo orientando y corrigiendo con asombrosa meticulosidad cada uno de los avances alcanzados, sino conteniéndome en la experiencia diaria durante el largo y arduo proceso de elaboración. A ella deberé siempre las más importantes enseñanzas: que el esfuerzo siempre cristaliza en logros; que el maestro debe ser generoso con el alumno y que es posible ser una profesional solvente y una madre dedicada. Gracias por enseñarme con el ejemplo.

Al Dr. Alberto Bernabé Pajares debo mi gratitud por sus palabras de aliento, por su disposición constante para conversar sobre mi investigación y su generosa hospitalidad en el inicio de este trayecto. Gracias por recibirme en la Universidad Complutense de Madrid, por acompañarme en el escaneo de cada página de bibliografía y por escuchar tanto planes como dudas con inalterable sonrisa y sabios comentarios.

La labor de la Dra. Graciela Zecchin en la etapa final de este trabajo ha sido inestimable. Estaré siempre agradecida por la colaboración desinteresada anterior a su designación como codirectora y gratificada por la oportunidad de su participación formal en este proyecto, imprescindible para la corrección minuciosa de la redacción y las agudas observaciones sobre las traducciones del griego al español.

A mis alumnos, especialmente a los de Literatura Griega Clásica 2012 y 2014, cuyas inquietudes, comentarios y gestos colaboraron de manera impensada durante el proceso de elaboración de esta interpretación de *Suplicantes*.

No tengo palabras para mis amigos, especialmente Guillermina Bogdan, Cintia Cristini y Roxana Calvo, colegas de Letras e infatigables oídos de mis fluctuaciones académicas e íntimas.

Agradezco profundamente a mis padres, hermana y abuelo por el apoyo en estos años de investigación, en especial por la comprensión de mi mutilado tiempo y

mis persistentes inseguridades respecto del logro de esta meta. Gracias, mamá, por la inconmensurable ayuda de abuela, que pude dedicar a esta tesis. Al recuerdo de mi “nonna” Chiche, que sin entender nada hubiera sido la más feliz con la finalización de este trabajo. Y a Michael, mi compañero, por empujarme a terminar y por su obstinada confianza en mí.

La tesis está enteramente dedicada a mis hijos, Máximo y Constantina. Ambos nacieron durante la gestación de este estudio. Sin saberlo, ellos hicieron el mayor de los esfuerzos al conceder un poco del tiempo de su mamá para cumplir con el objetivo del Doctorado.

María del Pilar Fernández Deagustini

La Plata, marzo de 2015

Pocas tragedias desafían a confrontar tantas dificultades como *Suplicantes* de Esquilo, y quizás ninguna otra ha sido objeto de interpretaciones tan diversas. Durante siglos, ha sido considerada la obra dramática más antigua entre las conservadas, hasta que, mediando el siglo pasado, nueva evidencia puso en cuestión su datación primera, junto con todo aquello que había sido escrito con anterioridad al descubrimiento. A pesar de haber sido protagonista de uno de los más revolucionarios hallazgos de los estudios clásicos, *Suplicantes* es el drama menos estudiado entre las obras de Esquilo y, con seguridad, uno de los menos leídos del *corpus* trágico atesorado. Entre los estudios existentes, menguan interpretaciones integrales de la tragedia que reconozcan su impronta genérica. Debido al desafortunado estado del manuscrito, los críticos concentraron su interés en aproximaciones de tipo textual y, como consecuencia de haber sido equivocadamente considerada el único exponente de la proto-tragedia, su valor dramático ha sido históricamente subestimado.

“...it is up to the playwright to invent the stage action and to use it; the few fixed elements make no difference to this. And it is, indeed, precisely in his dramatization that his art lies; not in the story, but in how he turns it into the drama.”

Taplin (1977: 27).

INTRODUCCIÓN.

Datación de la obra: prejuicios, incertidumbre y consecuencias para su interpretación.

La problemática datación de *Suplicantes*

Durante el siglo XX, mermaron los estudios específicos acerca de *Suplicantes* e incluso sobre las tragedias de Esquilo, en relación al interés que el dramaturgo había tenido para los filólogos alemanes en el siglo XIX.¹ Sin embargo, la obra sedujo a los estudiosos a mediados del siglo pasado, tras la difusión del contenido de un nuevo papiro,² que incluía una didascalía que causó la mayor revolución en los estudios esquileos en particular y clásicos en general. El texto revelaba datos de un certamen trágico de las Grandes Dionisias que transformaron la historiografía del teatro griego clásico, sugiriendo una nueva fecha de representación de *Suplicantes*.

Según indica la hipótesis publicada, en cierto concurso trágico, la tetralogía de Esquilo conformada por una obra titulada *Danaides* había triunfado sobre las tragedias de Mesato y Sófocles. Si bien el nombre del arconte del año de esa competencia no se lee completo, gracias a que los registros indican el año 468 a. C. como la primera participación de Sófocles, el descubrimiento ha logrado poner en duda la datación de *Suplicantes* presumida hasta entonces, en el 490 a. C. Sin embargo, el fragmento no aporta certeza absoluta de que la tragedia haya formado parte de la tetralogía documentada, ni de la exactitud del año de su representación.³

En este contexto, la tarea de evaluación de la bibliografía existente sobre

¹ Cfr. la lista de ediciones, comentarios y traducciones de *Suplicantes* en Johansen-Wittle (1980: I.11-13), donde puede percibirse el número notablemente elevado de publicaciones sobre el drama durante el siglo XIX. No obstante, durante el siglo pasado han sido considerables los estudios acerca de *Orestíada*, por tratarse de la única trilogía completa conservada del autor y, en menor medida, aquellos acerca de *Prometeo encadenado*, tanto por la influencia del drama en la producción artística posterior como por el agitado debate acerca de su autenticidad.

² El revolucionario fragmento, adjudicado a Aristófanes de Bizancio, fue publicado por primera vez por Lobel-Wegener-Roberts (1952: 30).

³ El fragmento de la didascalía preserva dos títulos: *Danaides* para la tercera tragedia y *Amimone* para el drama satírico. No hay ningún indicio sobre las otras dos obras que conformaron la tetralogía. La coincidencia en el mito de las Danaides ha inducido a los críticos a pensar que *Suplicantes* pudo haber formado parte de esta misma competencia. Se conjetura que la otra obra trágica pudo haber sido *Egipcios*, de la cual sólo se preserva el título en el catálogo de obras esquileas. La conformación de la trilogía trágica con estos tres títulos ha sido aceptada casi por unanimidad, desde Schlegel (1811), tal como lo indica Garvie (2006: 2 n.4, 163 n.1). El título *Thalamópoioi* (“Los que preparan el lecho nupcial”) ha sido también considerado una alternativa para completar los títulos de la tetralogía, aunque parece más probable que este hubiera sido el título de un drama satírico (Sandín 2003: 9 n. 28; Garvie 2006: 191). En cuanto a *Danaides*, un fragmento preservado de la obra, el número 44, ha capturado la atención de los críticos que intentan ofrecer una interpretación de la trilogía. Para la edición y traducción del fragmento, Sommerstein (2008b: 40-41).

Para una completa discusión del fragmento 2256.3, Garvie (2006: 1-28). Dos artículos específicamente dedicados a la polémica sobre la datación de *Suplicantes* son los de Yorke (1954) y Wolf (1958).

Suplicantes de Esquilo se encuentra atravesada por las polémicas en torno a su datación. Tras siglos de recepción en los que se desconoció su fecha de representación, durante los cuales los especialistas se esforzaron por descifrarla, la publicación del papiro de *Oxyrrinco 2256.3* marcó un hito insólito e intenso, que dividió los estudios de la obra en dos etapas definidas. Antes de 1952, el desconocimiento de una fecha cierta impulsó el surgimiento de investigaciones que, basadas en criterios estilométricos e históricos, tendieron a ubicar la obra en una etapa temprana de la producción dramática de Esquilo, aproximadamente en la década del 490 a. C, dos décadas antes de la primera tragedia datada con certeza, *Los persas* (472 a. C.). Después de 1952, la divulgación de la corrompida didascalía impuso una nueva coyuntura entre los clasicistas, en la cual la mayoría se inclinó a sostener que *Suplicantes* no era la primera entre las tragedias conservadas de Esquilo ni, por lo tanto, la tragedia más antigua entre las preservadas de los tres trágicos.

Además de generar esta segmentación en la bibliografía crítica, el descubrimiento del papiro suscitó dos efectos importantes. En primer lugar, respecto de la obra de Esquilo y de la tragedia griega en general, generó un cambio de óptica, ya que puso en cuestión la mirada evolucionista que había imperado hasta el momento, obligando a revisar bibliografía de consulta ampliamente reconocida.⁴ En segundo lugar, respecto de *Suplicantes* en particular, el caso filológico fue tal que marcó definitivamente los acercamientos a la obra, condicionándolos hasta la actualidad. Como era esperable, gran parte de la crítica se dedicó a elaborar hipótesis que pudieran sustentar la catalogación de la tragedia como una obra de la madurez esquilea, próxima a la composición de la que fue siempre considerada la obra maestra del autor, *Orestíada* (458 a. C.). Sin embargo, los estudios se redujeron casi exclusivamente a investigaciones todavía arraigadas en la polémica en torno a la datación y la composición de la trilogía, y, cuando no, a discusiones fragmentarias en relación con la fijación del texto o lecturas parciales influenciadas por temas en boga.

En definitiva, la interpretación de *Suplicantes* ha sido afectada por dos fases desfavorables, que dificultaron el acercamiento a la obra en función de su calidad dramática. Antes del conocimiento de la controvertida didascalía, la tragedia fue

⁴ Este ha sido el caso de enfoques historiográficos de la literatura griega clásica o del teatro, entre los que resultan representativos los trabajos de Lesky (1938) y Kitto (1939). Entre las propuestas más actuales con este tipo de enfoque, no hay ninguna que deje de hacer la aclaración pertinente respecto del cambio producido por el descubrimiento del papiro en la consideración de la fecha de la primera representación de *Suplicantes*.

despreciada sobre la base de una serie de prejuicios, por no ajustarse a un patrón trágico convencional que era, sin duda, artificial, forzado e ideal. No obstante la oportunidad ofrecida por el cambio en la fecha de su representación, la fase siguiente estuvo signada por la incertidumbre. Las polémicas alrededor de las singularidades de la obra continuaron, no sólo sin lograr el consenso entre los helenistas, sino sin dar lugar a la iniciativa de estudios que apreciaran la obra como un fenómeno dramático auténtico. En este marco, surge la necesidad de una interpretación integral de *Suplicantes* de Esquilo que logre superar tanto los abordajes textuales parciales como aquellos de carácter extraliterario (o, más precisamente, extradramático) que signaron históricamente las miradas sobre la obra.

PRIMERA FASE CRÍTICA:

SUPPLICANTES, PROTO-TRAGEDIA. LOS PREJUICIOS SOBRE LA OBRA

Antes del descubrimiento del papiro de Oxyrinco, *Suplicantes* era considerada no sólo la tragedia más antigua entre todas las conservadas, producida en el 490 a. C., sino también, la única tragedia representativa de la primera etapa del género.⁵ Esta presunción casi unánime estaba basada primordialmente en la impresión de que la técnica dramática de la obra era arcaica (dado que carece de prólogo y desarrolla un argumento aparentemente simple) y en que las posibilidades ofrecidas por el uso del segundo actor (intérprete de Dánao y el heraldo de los Egipcios) no habían sido adecuadamente desarrolladas todavía, ya que la lírica coral predominaba sobre el diálogo entre actores.

Como la predominancia de elementos corales había sido asociada al drama temprano a partir de la teoría de Aristóteles sobre el origen de la tragedia, para los críticos modernos era natural percibir esta particularidad de la obra como una característica primitiva.⁶ Esta impresión fue potenciada por el hecho de que la

⁵ Todos los argumentos, estilísticos e históricos, vinculados con la fecha temprana de *Suplicantes* son expuestos con detalle y refutados por Garvie (2006: 29-162). Asimismo, pueden consultarse Johansen-Whittle (1980: I.25-29) y Lloyd-Jones (1964: *passim*).

⁶ Como ha resultado habitual en los estudios acerca de la “literatura” griega, las observaciones realizadas por Aristóteles determinaron las valoraciones posteriores acerca de la tragedia y acarrearón, asimismo, serias consecuencias en la estimación de *Suplicantes*. Si bien en *Poética* no se menciona esta obra en particular, las interpretaciones realizadas acerca del pasaje 1449a 15-20 respecto del origen del género trágico repercutieron indirectamente sobre ella:

presencia coral está multiplicada en la obra, ya que el texto transmitido es lo suficientemente confuso como para sugerir la presencia de dos coros suplementarios al coro principal, lo que constituye una característica sin parangón en el resto de las obras conservadas.⁷ El empleo de estos coros, conformando un “escenario de multitudes”,⁸ fue considerado como un indicio más del estilo pomposo y tradicional de Esquilo.

Las edición exclusivamente dedicada al estudio de *Suplicantes* que se distinguió acompañando esta posición crítica fue la de Tucker (1889), reeditada en 2007 por el valor de su introducción, comentarios y traducción.

SEGUNDA FASE CRÍTICA:

SUPPLICANTES, TRAGEDIA MADURA. INCERTIDUMBRES SOBRE LA OBRA Y CONSECUENCIAS PARA SU INTERPRETACIÓN

Después de la “revolución filológica” de 1952, el minucioso y polémico estudio de Garvie (1969) marcó un hito en la bibliografía crítica sobre *Suplicantes*. El

καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν
Y primero Esquilo condujo de uno a dos la cantidad de los actores y no sólo disminuyó las partes del coro, sino también hizo protagonizar el discurso.

El pasaje permitió deducir que, durante el desarrollo del género, que innegablemente tiene su origen en alguna forma de la lírica, la parte actuada creció a expensas de la coral y que fue Esquilo, además, quien desencadenó este proceso. De este modo, a partir de Aristóteles, el punto de viraje entre la forma más arcaica y la más evolucionada radicó en el grado de liricidad, en la manera en que era comprendida la relación lírica/ espectáculo.

El consenso dominante respecto de la datación temprana de *Suplicantes* resultó fortalecido por otros argumentos. 1. Las apreciaciones de los propios griegos, quienes ya habían señalado el germen lírico del teatro. Heródoto cuenta que Clístenes de Sycion transfirió los “coros trágicos” de la celebración de Adrastos al culto de Dionisos. Aristóteles sitúa el origen de la tragedia en el ditirambo y Diógenes Laercio afirma que Solón ha atribuido la primera *performance* dramática de la tragedia a Arión, el compositor de ditirambos. Para ampliar información, Gentili (1984-5: *passim*). 2. La influencia de la lírica en el lenguaje teatral: *choregos* era el productor de las obras. 3. La puesta en escena trágica, que subraya en forma permanente la envergadura del coro, que raramente abandona el escenario.

⁷ Una cualidad sobresaliente de *Suplicantes* es que no emplea un solo coro. El uso de un coro secundario está presente también en otra obra esquilea, *Euménides* (escolta de la procesión) y en dos obras de Eurípides: *Hipólito* (compañeros de Hipólito) y *Suplicantes* (coro de jóvenes varones). Pero lo extraordinario de *Suplicantes* de Esquilo es que puede discutirse el empleo de dos coros subsidiarios: uno de Egipcios; otro de Argivos o servidoras.

⁸ El término “multitud” indicaba la presencia de más de ciento cincuenta personas en escena. Esta conjetura, según indica Lloyd-Jones (1964: 365-369), está basada en Pollux, *Onomasticon* 4.110, quien afirmaba que el coro trágico originalmente había sido conformado por cincuenta miembros (tal como en el ditirambo) y en la presunción naturalista de que las cincuenta Danaides debían haber sido representadas por cincuenta coreutas. Según el autor, la evidencia de Pollux es debatible, mientras que la correspondencia en número entre las Danaides y el coro es fácilmente refutable a partir de ejemplos de otras tragedias: las Erinias eran tres según el mito, pero eran representadas por la totalidad del coro en *Euménides*, así como las madres de los siete líderes en *Suplicantes* de Eurípides.

autor ha tomado el papiro como puntapié inicial para refutar la posición tradicional sobre el carácter inmaduro adjudicado al estilo y la estructura de la obra. En su libro, Garvie ha puesto en juego todo tipo de explicaciones alternativas de la didascalía,⁹ demostrando que ninguna de ellas es inviable y que, si bien el descubrimiento resulta provocativo, no arroja ninguna certeza sobre la discutida datación. Esta conclusión lo impulsa a reexaminar las cuestiones más fundamentales sobre el criterio genético basado en cuestiones de estilo, contenido y alusiones históricas utilizado para concluir una fecha prematura de representación.¹⁰ Garvie dedica un amplio capítulo para cada uno de estos asuntos. Sobre el final, destina otro capítulo al examen de toda la evidencia sobre la cual se ha basado la reconstrucción de la supuesta trilogía perdida.¹¹ Contra la corriente evolucionista, el especialista establece un cambio de mirada sobre la obra que presenta dos aristas íntimamente ligadas: la primera, considerar a *Suplicantes* como una obra de la madurez de Esquilo; la segunda,

⁹ Garvie se plantea la posibilidad de que el fragmento 3 no pertenezca a los otros agrupados bajo el número 2256; que el Sófocles mencionado como ganador del segundo premio en el mismo certamen no haya sido el mismo gran trágico que conocemos; que *Suplicantes* no necesariamente haya pertenecido a la misma tetralogía que *Danaides* y *Amimone*, las obras mencionadas en el fragmento; que la desesperanzadora confusión de tres líneas que integran el fragmento pueda poner en sospecha el resto del texto; que la didascalía pueda referirse a una segunda representación póstuma de las obras mencionadas; que se refiera a una *performance* tardía de una composición temprana.

¹⁰ Más allá de la evidencia provista por el papiro, algunos eruditos continuaban sosteniendo la hipótesis de una fecha temprana, apegados a la impresión de que la obra es arcaica en términos de dicción, estructura y estilo. Las palabras de Earp (1953: 119) son representativas de esta posición: “If we now consent to put [the *Supplices*] late it makes all attempts to study literature futile.” Otra rama de investigación ha tratado de aislar elementos que señalarían alusiones a eventos contemporáneos. Diamantopoulos (1957: *passim*) sostiene que la obra refleja eventos del 490 a. C. Una de las explicaciones de esta minoría era que la didascalía referiría una representación póstuma de Esquilo, que habría tenido lugar un tiempo considerablemente posterior a la composición de la obra. Para una discusión y refutación de esta postura, Garvie (1969: 26). Aún considerando esta hipótesis como válida, vale señalar que este sector de la crítica no ha sabido explicar por qué *Suplicantes*, considerada primitiva, habría sido elegida para un nuevo montaje e, incluso, cómo habría logrado ser victoriosa.

¹¹ En el primer capítulo, Garvie propone como fecha de representación de la obra el año 463 a. C., basado en dos argumentos: la restitución de la laguna donde debería leerse el nombre del arconte por *ep' Archedemidou* y la participación de Sófocles en el certamen. En el segundo, analiza diferentes criterios estilométricos, vinculados al uso del trímetro yámbico, la frecuencia de epítetos homéricos, el uso de metáforas, entre otros, para demostrar que, en cuanto a su estilo, *Suplicantes* se acerca más a *Orestíada* que a *Los persas* y *Los siete contra Tebas*, las dos primeras obras entre las conservadas de Esquilo. En el tercer capítulo, analiza las características vistas como “primitivas” por los evolucionistas y las explica como consecuencia de la inusual posición del coro como protagonista trágico, es decir, como una consecuencia de la experimentación, en la que Esquilo habría elegido retomar elementos arcaicos. Además, destaca una “evolución” de la obra respecto de las dos anteriores que fortalece su datación con anterioridad a *Orestíada*: la presentación del conflicto y la confrontación. En el cuarto, examina uno de los problemas que fascinó a la crítica: el anacronismo de hacer de Argos en la obra una monarquía constitucional. Garvie postula que esto no debe leerse en términos históricos, sino dramáticos. En el último capítulo, estudia en detalle las distintas posturas vinculadas con las obras que conformaron la tetralogía: *Egipcios*, *Danaides* y el drama satírico *Amimone*. En cuanto a su orden de representación, Garvie sostiene que *Suplicantes* fue la primera.

concebirlo como una obra de carácter experimental, cuyas rarezas deben explicarse desde la posición inusual del coro como protagonista de la obra.

El libro de Garvie es mucho más que el cumplimiento de su propósito original. Es una completa historia crítica de todas las interrogantes con las que se enfrenta un estudioso de *Suplicantes* e, incluso, constituye un modelo respecto del método de análisis en los estudios clásicos y de la forma de percibir los objetos artísticos legados por los antiguos griegos. Lo que afirma Garvie acerca del fragmento del papiro resulta una verdad acerca de su propio libro: "If it makes us turn . . . to the study of each play for its own sake, if it allows us to see the earlier plays not just as steps towards the perfection of the *Oresteia*, and Aeschylus himself not just a stage in the direction of Sophocles, its service to Aeschylean scholarship will be out of all proportion to its size."¹²

Un prolífico movimiento editorial acompañó este cambio en los estudios clásicos, en el que se destaca la publicación de la edición comentada de Friis Johansen y Wittle (1980), bienvenida y ampliamente reconocida por tres razones. Primero, por haber sido la primera edición a gran escala de la obra en inglés (y aún más, en cualquier lengua) desde la edición de Tucker un siglo antes, en 1889; segundo, porque resultó una base fundamental adecuada para acompañar la alteración radical de la crítica respecto de la fecha y la apreciación de la obra; tercero, por su excelente calidad, que la convirtió en una bibliografía de consulta obligada, desde el momento de su aparición hasta la actualidad. Publicada algunos años más tarde, la edición de West (1990; 1992) ha sido muy bien recibida por los estudiosos de *Suplicantes*.

Después del beneficioso e ineludible estudio de Garvie, se produjeron dos efectos. Ciertamente, en la actualidad, la crítica acepta unánimemente que *Suplicantes* es, efectivamente, una obra de la etapa de florecimiento artístico de Esquilo. Sin embargo, resulta llamativo comprobar que, aunque la investigación de Garvie logró promover abordajes sobre la tragedia, estos se limitaron prácticamente a polemizar acerca de los cinco temas tratados por el autor en sus capítulos correspondientes: fecha, estilo, estructura, trasfondo histórico y trilogía. Por este motivo, tras el hito bibliográfico protagonizado por Garvie, los estudios sobre *Suplicantes* pueden ser clasificados en dos grandes dominios: aquel que se ocupa de temas ajenos al texto conservado (que llamamos "abordajes extradramáticos") y aquel que se consagra

¹² Garvie (1969: 140).

específicamente al texto, en relación con temas filológicos o literarios. Esta última producción resulta lamentablemente superada por la anterior.¹³

El primero de ambos grupos conglomeraba un gran porcentaje de artículos dedicados a la discusión acerca de la controvertida datación de la obra o a conjeturar acerca de la composición de las obras perdidas de la trilogía. También incluye otro tipo de lecturas que establecen vínculos entre el texto y otras cuestiones ajenas al campo de lo estrictamente dramático, como la línea de investigación de los estudios culturales, que analiza las relaciones entre el ser griego y el bárbaro; abordajes de tipo genérico, basados en el protagonismo del coro y su rechazo al matrimonio; enfoques de tipo psicológico, concentrados en la misandria, en la conducta criminal y en la extrema obediencia paterna de las protagonistas; o interpretaciones histórico-políticas de la obra, vinculadas con temas como democracia, asilo y *metoikía* y sus posibles referencias a la época contemporánea de la representación. En todos los casos, llama la atención el volumen de estas aproximaciones, todas ellas plasmadas en formato de artículos de revista o capítulos de libro.

En cuanto a extensión, las investigaciones de Taplin (1977), Aélion (1983) y Bernek (2004) resultan un caso especial. Taplin presenta una propuesta sobre la puesta en escena de la obra; Aélion estudia a Esquilo desde Eurípides, haciendo hincapié en las tragedias que emplean el motivo de súplica; Bernek aborda la problemática relación entre tragedia e ideología política, también a partir de las tragedias de súplica de los tres dramaturgos clásicos. Sin embargo, estos no son estudios acerca de *Suplicantes* en particular. Los libros dedicados enteramente al análisis de la obra no sólo son significativamente escasos, sino también encauzados en líneas de investigación específicas, que no consideran el interés de la obra según su naturaleza dramática: Gödde (2000) repara en el ritual de súplica; Backewell (2013) presenta una mirada política pues, a partir de la figura social de la *metoikía*, interpreta la obra como una “tragedia de la inmigración.”

El segundo grupo de estudios sobre *Suplicantes* está comprendido por una gran cantidad de artículos introductorios, propios de las historias de la literatura

¹³ Realizamos aquí una evaluación amplia de la bibliografía. En los tres capítulos que conforman el cuerpo de nuestra propuesta, se realiza un breve estado de la cuestión sobre cada una de las problemáticas o discusiones que influyen sobre nuestras conclusiones, de manera que esta introducción pretende solamente presentar un estado general de la bibliografía sobre la obra, que se especifica y trata oportunamente, durante el desarrollo de la investigación.

griega o manuales sobre teatro griego;¹⁴ artículos que refieren a la problemática de los coros secundarios; otros tantos que despliegan debates acerca del motivo de fuga de las Danaides. Constituyen casi una excepción los estudios acerca de la función del mito de Ío o de la puesta en escena. Sin duda, se destaca la publicación de un breve pero muy completo *companion* dedicado exclusivamente a *Suplicantes* de Esquilo, realizado por Papadopoulou (2011), que compendia las principales problemáticas y discusiones que han atravesado los estudios sobre la obra.

En las últimas décadas han surgido interpretaciones filológico-literarias muy valiosas, pero tratan sobre pasajes específicos, con anotaciones y comentarios sobre versos aislados, usualmente discutidos o lacunosos, que no proporcionan una aproximación integral a la obra. Una salvedad debe hacerse respecto de dos publicaciones innegablemente destacables: el comentario de Sandin (2003)¹⁵ y la edición completa con traducción, introducción y comentario de Bowen (2013).

En este entramado de investigaciones, el reconocimiento del valor dramático de *Suplicantes* merece un párrafo aparte, ya que en este nuevo milenio algunos especialistas en teatro han sido cautivados por la obra. En 2001, el premiado director británico James Kerr tradujo al inglés la tragedia, que adaptó y dirigió en el Gate Theatre en el año 1998. En 2012, Carlos Martins de Jesus tradujo *Suplicantes* al portugués, representada ese mismo año en el Teatro “Paulo Quintela” de Coimbra.

De lo expuesto, puede concluirse que, en el siglo XXI, Esquilo vuelve a ser centro de interés para los helenistas. Este giro, en el cual *Suplicantes* recupera un espacio de atención significativo,¹⁶ forma parte de una nueva explosión editorial que retoma la edición de las obras de Esquilo en general, entre las cuales la más representativa es la de Sommerstein (2008) para Loeb. Sin embargo, el estudio de Garvie continúa siendo central para cualquier estudioso de *Suplicantes*. Su trascendencia e influencia queda confirmada con la publicación de una segunda

¹⁴ Debido a la cantidad, a su estilo general y a su carácter redundante, no consignamos este tipo de aproximaciones en la bibliografía, ya que no aportan elementos significativos para la interpretación que nos proponemos realizar.

¹⁵ Es necesario aclarar que este excelente comentario no deja de ser incompleto, ya que se ocupa de menos de la mitad de la obra, del verso 1 al 523.

¹⁶ Resulta relevante el dato acerca de la reimpresión de numerosos ejemplares de la bibliografía crítica más reconocida, entre cuyos títulos no sólo está la obra de Garvie (1969; 2006), sino también la nueva publicación de la mencionada edición de Tucker (1889; 2007); la traducción al inglés de Blackie (1850; 2007); la recopilación de una serie de artículos sobre Esquilo editados por Lloyd (2006), entre los que figuran dos dedicados a *Suplicantes*, de Rösler y Burian; y el volumen homenaje a Garvie editado por Cairns y Liapis (2006), que reeditó un artículo de Hose sobre *Suplicantes*.

edición corregida en el año 2006, con una interesante discusión del autor acerca de la bibliografía sobre la obra surgida después de 1969.

NUEVA FASE:

SUPPLICANTES DESPOJADA DE PREJUICIOS E INCERTIDUMBRES

Como ha sido demostrado, para emprender una nueva interpretación de *Supplicantes* resulta fundamental el conocimiento del suceso filológico que marcó los abordajes de la obra y su efecto sobre las ediciones, investigaciones e interpretaciones, desde el siglo XIX hasta la actualidad. Tal como ha podido apreciarse, la bibliografía sobre *Supplicantes* anterior a la publicación del fragmento 2256.3 ha considerado las diferencias de esta obra respecto de las conservadas como falencias. Luego de esta fecha, los críticos se han dedicado mayormente a discutir acerca de su controvertida (y aún incierta) fecha de representación, pareciendo olvidar que pertenece a una trilogía absolutamente perdida, tanto como a escribir profusos trabajos en relación con las dificultades textuales que presenta el manuscrito, sobre las cuales se continúan haciendo un sinnúmero de conjeturas, todas opinables.

Las dificultades que conducen a tanta diversidad de opinión en torno a la fijación del texto provienen de una causa fundamental. Una alarmante porción de *Supplicantes* permanece inusualmente oscura, en general por causa de la corrupción extrema del único manuscrito que lo ha transmitido (*Mediceus Laurentianus* 32.9) y, posiblemente en algunos casos, por causa de cierta vaguedad intencional de parte del dramaturgo.¹⁷ Esta última ha sido, sin dudas, una variable importante pero casi ignorada por la crítica, ávida de un texto que pueda dar todas las respuestas.

Con el convencimiento de que el texto conservado de *Supplicantes* resulta no sólo suficiente, sino absolutamente rico y valioso, consideramos que debemos dejar de formular hipótesis sobre posibles enmiendas y abandonar el yermo terreno de las especulaciones. Mientras tanto, los abordajes excesivamente apegados al texto continuarán participando de infinidad de debates que, hasta un eventual nuevo descubrimiento arqueológico, continuarán siendo aporéticos. No obstante, procuraremos dar cuenta de cada una de las polémicas que se ha interpuesto entre el texto y el intérprete, pronunciándonos en torno a ellas en los casos que estimemos

¹⁷ Para una revisión sobre la transmisión del texto de *Supplicantes*, Johansen-Whittle (1980: I. 55-76).

necesario hacerlo para llevar a cabo nuestra propuesta. Confrontados con la escasez de evidencia, debemos asumir que la obra conservada puede analizarse como una obra de arte independiente, accidentalmente separada de su contexto artístico pleno.¹⁸

En las antípodas de la crítica sometida a la dictadura del texto se encuentra la segunda inclinación, que lo descuida por completo. Las tendencias críticas actuales propusieron acercamientos a la obra como fuente de conocimiento de otras disciplinas, que desvinculan al texto de su naturaleza artística, de su esencia dramática. Son los estudios interesados en las relaciones entre *Suplicantes* y su contexto de producción o enfoques contemporáneos (y, en algunos casos, extemporáneos) de la obra antigua. En relación con esta multiplicidad de enfoques sobre la obra, una revisión de las investigaciones recientes revela que no existe acuerdo en relación con su tema principal. Lo cierto es que este, como en el caso de cualquier otra obra artística, depende de la óptica a través de la cual se lo mire.

Catalogando un puñado de opiniones, *Suplicantes* ha sido interpretada según (1) el rechazo radical del matrimonio por parte de las Danaides; (2) el establecimiento formal de la institución del matrimonio y el concomitante cambio del estatus femenino; (3) la emancipación de la mujer; (4) la cuestión del derecho de la mujer a rechazar el matrimonio forzado y el establecimiento de los Tesmoforia; (5) la sacralidad del matrimonio; (6) la cuestión “exogamia *versus* endogamia”; (7) los derechos del suplicante; (8) el conflicto entre ley divina y legislación estatal; (9) el conflicto entre derechos humanos y decretos divinos; (10) la voluntad de Zeus; (11) la condición social y los derechos del extranjero; (12) la confrontación entre el griego y el bárbaro. La lista es interminable. Este sondeo constituye una prueba más sobre las incertidumbres que eclipsan a la obra. Es cierto que ningún acuerdo sustancial se ha logrado en la interpretación de *Suplicantes* y que, por lo tanto, mucho resta por hacer. Pero interpretar, según nuestro punto de vista, no es descubrir el “mensaje oculto” o la intención de Esquilo, sino intentar aproximarnos a la tragedia, desde una perspectiva poco ensayada. ¿Cuál es la nueva luz que puede arrojarse para superar un obstáculo que, durante tantos años, atrajo el profundo escrutinio de expertos estudiosos? La

¹⁸ En coherencia con esta postura intentamos, a lo largo de nuestra investigación, escapar a las interpretaciones que conducen al dominio conjetural sobre la trilogía perdida. Optamos, en cambio, por referirnos a los eventuales sucesos futuros del mito de las Danaides conocidos por el espectador, dado que algunos acontecimientos resultan incontrovertibles, más allá de su tratamiento en la/s obra/s subsiguientes. Es el caso, por ejemplo, del casamiento de las Danaides con los Egipcios y del posterior crimen.

respuesta descansa, según creemos, en un retorno a la cuidadosa examinación del texto de *Suplicantes* y, en particular, al reconocimiento de éste como insumo de una experiencia más amplia: la composición de un drama para ser representado.

Para introducir nuestra propuesta, consideramos reveladora la reflexión que Garvie expuso con preocupación en el prefacio de la reedición de su libro:

*For as long as Supplikes was believed to be a very early play, it was generally treated as primitive and immature, interesting only or mainly for the evidence that it was thought to provide about the origins and early development of tragedy. Rarely was it studied as a drama in its own right. Now that it is seen to belong to the period of Aeschylus' ripe maturity one might expect its dramatic quality to be recognised. That was not the subject of my book. I find it disappointing, however, that it is its problems that continue to preoccupy scholars and that in recent years so little has been written to guide readers into some understanding of why it is such a good play.*¹⁹

A pesar de que las tragedias de Esquilo y *Suplicantes* han vuelto a ser objeto de interés entre los clasicistas, el diálogo actual con la tradición crítica marca un vacío bibliográfico. El propio Garvie, el más reconocido estudioso de *Suplicantes*, señala que, cuatro décadas después de su revolucionario estudio, aún queda la deuda pendiente de revelar la excelencia dramática y artística de esta pieza que no sólo fue la ganadora del primer premio en el certamen, sino que, tiempo después, fue reconocida y escogida por un *didáscalos* profesional.

En este marco, se afirma la necesidad de realizar una interpretación de *Suplicantes* que evalúe los abordajes parciales o fragmentarios de la obra para beneficiarse de ellos, sin perder de vista la imprescindible tarea de contemplarla como totalidad. El relevamiento bibliográfico demuestra que hace falta un estudio de la tragedia que reúna los tópicos y aproximaciones tradicionales, reexaminándolos desde una perspectiva crítica, pero proponiendo un acercamiento a *Suplicantes* al que aún no ha sido sometida. Resulta indispensable despojarse de los prejuicios e incertidumbres que han engeguado la apreciación del drama y centrarse en el método filológico-literario para lograr una interpretación original, que guíe a los lectores hacia una comprensión integral de su calidad dramática. Por este motivo, nuestra hipótesis de trabajo parte de recuperar el análisis de las extraordinarias pero subestimadas características de la tragedia, con el objetivo de proponer un acercamiento nuevo, que revierta los prejuicios y convierta los “problemas” en desafíos, en puntos clave para su interpretación, abriendo el camino para avanzar hacia otros tópicos. Si el resultado

¹⁹ Garvie (2006: xix).

es positivo, no sólo posibilitará un nuevo modo de acercamiento a la producción trágica del dramaturgo, sino que enriquecerá la bibliografía en castellano en el campo de la Literatura y Filología Griega Clásicas, tan necesaria en el ámbito universitario.

UNA INTERPRETACIÓN

Un estudio sobre tragedia griega clásica puede ser un compendio de erudición histórica o una propuesta de interpretación personal. Nuestro estudio de *Suplicantes* se encuadra en la segunda alternativa. No pretende ser un comentario, un manual ni un *companion*, sino que propone seguir una línea argumentativa continua y coherente, con la intención de revalorizar la composición de una obra que no ha sido juzgada con justicia. La interpretación que proponemos es el fruto de la experiencia de cuestionar los prejuicios que relegaron el acercamiento a esta obra maravillosa.

Sustentada en el método filológico-literario, el punto de partida de nuestra mirada es la indagación de los elementos fundamentales que construyen una composición trágica, considerada como fenómeno artístico audiovisual: trama, caracteres, héroe, coro, estructura, forma, significados y técnica, de manera que aquellos interesados en la obra puedan aproximarse a ella con conocimiento de las características que la han singularizado. Por eso, la clave de nuestra propuesta descansa en el principio de que la interpretación del género trágico griego en la época clásica sólo puede surgir del reconocimiento de las diferencias entre las obras conservadas. Cada tragedia es única, cada una obedece a sus propias leyes. Indiscutiblemente, las condiciones de la *performance* acotaban los medios de producción, pero los límites dejaban un amplio espacio para la libertad de creación. En consecuencia, cada pieza se asienta sobre una concepción dramática que, más allá de las oscuridades del texto, podemos intentar descubrir. Una concepción dramática no es, entonces, un sentido.

Aceptamos la evidencia que el papiro ofrece sobre *Suplicantes* y nos dedicamos a otras cuestiones, más interesantes. Nuestro propósito es indagar dónde decidió poner énfasis el dramaturgo, ya que debemos asumir que compuso la obra como creyó y sintió que debía ser. Por lo tanto, para reinterpretar *Suplicantes* sin perder de vista su finalidad de ser representada, constituyen un punto de partida esclarecedor los mismos prejuicios que signaron su menosprecio antes de revelarse las

nuevas posibilidades de datación de la obra.

Los prejuicios sobre *Suplicantes* estaban basados en la convicción de que se trataba de una obra primitiva, en parte por una auténtica incapacidad de comprender la forma de un drama que resulta poco habitual. Sin duda, es natural, pero errado, aproximarse a una obra de arte con una idea previa de lo que debe ser. Ya lo afirmó Kitto varias décadas atrás: “Aeschylus was never a conventional or a cautious dramatist; once he saw a tragic theme, he was not easily deterred from dramatizing it. In the *Persae* he wrote a play that lacks a central character and is nearly all narrative; in the *Prometheus* he has a central character who cannot move, and delivers a long series of long speeches. These are signs of courage rather than of immature technique.”²⁰

Suplicantes fue subestimada y considerada una “proto-tragedia” fundamentalmente por tres características. Se sostuvo que: 1. más cantos corales implicaban menos acción, porque a mayor participación del coro correspondía menos intervención de los actores; 2. el protagonismo del coro era propio del primer nivel de desarrollo de la tragedia y que Dánao, personaje encarnado por el segundo actor, participaba en escasas oportunidades, ausentándose además en los momentos en los que, aparentemente, debía estar más presente; 3. la tragedia era simple, porque lo único que sucedía en escena era el arribo de las Danaides a la tierra de sus ancestros para obtener asilo, acosadas por sus primos que pretendían desposarlas por la fuerza.

Sin embargo, los argumentos citados guardan una explicación: 1. la alta proporción de versos líricos, originada en la naturaleza protagónica del coro, resultó poco atractiva, tanto para los eruditos decimonónicos como para gran parte de los aficionados al teatro contemporáneo, devotos de la concentración de la acción dramática en los individuos/héroes; 2. según la escasa evidencia existente, Esquilo inclinó su interés hacia la acción dramática, más que a la composición de caracteres individuales, por lo cual el diseño de sus personajes suele responder a la concatenación de los eventos y no a la exploración del comportamiento humano; 3. el criterio teleológico ha tendido a apreciar las obras de Esquilo como estadios previos al logro de su composición maestra, por lo tanto, *Suplicantes*, en comparación con la compleja trama de *Orestíada*, era percibida como simple en el círculo de los helenistas.

²⁰ Kitto (2011³: 13).

Posicionados en el origen de estos prejuicios, podemos abordar la obra apoyados en una premisa discrepante pero provechosa: asumir que las diferencias de *Suplicantes* respecto del *corpus* trágico conservado no son falencias, sino características especiales,²¹ que se muestran coherentes y eficientes al analizar la tragedia como totalidad y como drama. Nuestro objetivo es apreciar las peculiaridades mencionadas desde una perspectiva positiva y nueva, que rescate su funcionalidad, fundamente su ocurrencia y las considere eje de una nueva interpretación. Efectivamente, estamos convencidos de que, como críticos, debemos indagar fundamentalmente aquello que percibimos como irregular, puesto que, cuando un artista no recurre al procedimiento obvio, es lógico pensar que pretenda alcanzar otro efecto, uno en el que el recurso esperable hubiera fracasado.

Definitivamente, la tragedia griega como fenómeno cultural es infinitamente más que la suma de sus partes. Sin embargo, no puede ser apreciada si no se examinan cada una de esas partes separadamente. Pretender tratar todas no sólo sería perenne, sino también, quimérico. Nos contentamos con intentar comprender y explicar la exuberancia de la lírica, el diseño de los caracteres y las complicaciones en la trama, junto con su congruente ligazón al espectáculo. A cada una de estas partes dedicamos un capítulo.

En el capítulo I, nos propusimos desvincular la etiqueta de “tragedia lírica”²² de la idea de arcaicidad y demostrar que uno de los méritos insoslayables de *Suplicantes* es el poder de sus odas. Evidentemente, *Suplicantes* es una tragedia lírica, pero el canto constituye un hecho dramático en esta obra, porque es acción. Para demostrarlo, analizamos las odas inicial (1-175), central (625-709) y final (1018-1073) según las nuevas tendencias de análisis de las odas trágicas, que proponen pensar al dramaturgo como un poeta lírico y los vínculos entre ambas composiciones

²¹ En este punto, cabe aclarar que el calificativo “especial” dista mucho de la propuesta de Garvie. En el tercer capítulo de su libro, el autor analiza las características “primitivas” de la obra y las explica como consecuencia de la posición excepcional del coro como protagonista trágico, es decir, como una consecuencia de la experimentación, en la que Esquilo habría elegido retomar elementos arcaicos. Sostenemos que este no deja de ser un argumento reduccionista, que parece constituir una simple aceptación de las particularidades de la obra como falencias que se desprenden del rol especial del coro. Por otra parte, el propio hecho de invocar su carácter “experimental” resulta inconsistente, si tenemos en cuenta el escaso número de obras conservadas de Esquilo (siete, incluyendo a *Prometeo encadenado*, cuya autenticidad se discute) en relación con los más de 80 títulos que le adjudican las fuentes antiguas. Por lo tanto, “especiales” pretende indicar la naturaleza poco frecuente de estas cualidades que han sido criticadas, pero de ninguna manera exclusividad ni originalidad.

²² Este estigma, propio de las miradas decimonónicas de la obra, se consolida a partir del libro de Kitto (1939), quien tituló de esta manera el capítulo dedicado a *Suplicantes* como representante de la primera etapa del desarrollo del género trágico.

como un *continuum*, en el que prima la función cultural y performativa. Demostraremos que la composición de las odas no sólo es variada y consistente con la trama, sino que colabora con la elaboración de un proceso de caracterización absolutamente maduro, pues el carácter de las Danaides, protagonistas de la obra, está estampado en sus canciones. Por lo tanto, revelaremos el sorprendente nivel de competencia en la composición de las odas corales de la obra, concebidas en función de un destino dramático.

La variante en el carácter protagónico encarnado por el coro influye palmariamente sobre el diseño del resto de los caracteres intervinientes en la obra. Este es el asunto del capítulo II, en el que se dedica una sección a cada uno de los caracteres: el subestimado empleo de Dánao y la polémica figura de Pelasgo, pero también los relegados roles del heraldo de los Egipcios y la guardia argiva. En el capítulo, procuramos demostrar dos virtudes de la composición de *Suplicantes*: la economía en la elección, combinación y constitución de sus personajes y el aprovechamiento de la libertad dramática a través de la compostura de roles versátiles, que permutan sus funciones típicas para ajustarse a un plan trágico cuidadosamente gestado. En un segundo apartado del mismo capítulo, confrontamos el diseño de los caracteres con la utilización del espacio escénico, verificando una elocuente coherencia entre el texto y la propuesta visual del drama.

El capítulo III está dedicado a objetar el prejuicio sobre la inmadurez dramática de *Suplicantes*. Para ello, proponemos desmontar el presupuesto, distinguiendo “trama” de “tragedia”, es decir, de puesta en escena. En el primero de los apartados, dedicado a la presunción sobre la simpleza de la trama, analizamos la construcción de dicho argumento según dos criterios: el antiguo, aristotélico, y el moderno, inclinado a ponderar la presencia de conflicto. El análisis permite descubrir la exquisita composición de las escenas de peripecia y reconocimiento, tanto como de aquellas distinguidas por la presencia de un *agón*, que presenta una llamativa variedad de modalidades. En el apartado consagrado a la puesta en acción de la trama, proponemos insistir sobre la conexión entre texto y espectáculo, reparando sobre dos aspectos. Por un lado, la utilización del recurso de los “anuncios extendidos” con destino doble, como anticipación de las *metabolai* y como dispositivo arquitectónico. Por el otro, la consistencia del esquema compositivo total de *Suplicantes*, en función del planteo dramático previamente analizado.

Este estudio ofrece una interpretación de *Suplicantes* de Esquilo que no pretende ser definitiva ni exclusiva, aunque sí original y provocativa. Esperamos que pueda arrojar alguna luz sobre el gratificante acercamiento a la obra esquilea. Nuestro objetivo específico es restituir a la tragedia su merecido reconocimiento.

Nota sobre la edición

Elegir una edición de *Suplicantes* para llevar a cabo una interpretación filológico-literaria no resulta una tarea sencilla, ya que ningún editor replica exactamente las decisiones de otro. En el año 2009, al comenzar nuestro trabajo de investigación con el objetivo de lograr esta tesis, la edición de Sommerstein (2008) para Loeb acababa de ser publicada. Entre tantas alternativas de fijación textual, fue razonable elegir la última de las existentes, por recopilar en su aparato crítico todas las propuestas y discusiones editoriales anteriores. Sin embargo, es nuestro deber aclarar que, en algún caso, discrepamos con esta edición. Sin duda, el disentimiento más significativo está asociado a la presencia escénica del enemigo de las Danaides, dado que Sommerstein sostiene la comparecencia de los hijos de Egipto, mientras que nosotros aceptamos solamente la de su heraldo. Esta y otras posibles diferencias o alternativas de criterio (ciertamente, de menor trascendencia) son justificadas en el apartado pertinente de este trabajo. Ha sido una noticia muy grata descubrir, sobre el final de esta investigación, una nueva y elogiada edición comentada de la tragedia elaborada por Bowen (2013), cuya consulta ha sido de gran utilidad.

Salvo indicación en contrario, las traducciones nos pertenecen.

CAPÍTULO I

“TRAGEDIA LÍRICA”

La predominancia lírica como componente estratégico de la composición dramática

1. Abundancia de himnos tradicionales en *Suplicantes*: la lírica coral en la tragedia

En *Suplicantes*, cuando consideramos el obstáculo que ha significado para el acercamiento a la tragedia el argumento del predominio de versos líricos sobre aquellos en trímetro yámbico, las estadísticas proporcionan una información insoslayable. En efecto, no sólo más de la mitad de sus 1073 versos son líricos, sino que 474 de ellos forman odas corales, es decir, se diferencian de aquellas participaciones del coro en las que éste interactúa con otros personajes.¹ Este dato, asociado a un primer estadio de obras trágicas antes del descubrimiento del papiro, tiene una extraordinaria riqueza para la interpretación de *Suplicantes* si se lo aborda desde otra perspectiva.

El rótulo de “tragedia lírica” legado por Kitto² resulta una evidencia fehaciente de cómo el enfoque evolucionista/positivista³ selló el destino de *Suplicantes* incluso hasta nuestros días, ocultando uno de sus atributos más atractivos: la esmerada composición de sus odas. La concepción positivista anterior a 1952 no sólo fundamentó una historiografía lineal que situó la predominancia lírica como anti-modelo, también confinó la inquietante e incómoda lírica a los márgenes de la representación, en nombre de la normalidad comunicativa, de una racionalidad compositiva “transparente”. De este modo, el coro fue considerado un mero espectáculo audiovisual en refuerzo del discurso hablado. Como consecuencia, la esencia de la tragedia resultó desmembrada: se disoció al diálogo del canto y, con ello, al texto del espectáculo.⁴ En palabras de Bacon: “our problems with the chorus

¹ Cfr. Garvie (1969: 59): “The *Supplikes* indeed is unique in that the proportion is almost the same in dialogue and lyric.” El trabajo estadístico del autor indica un 40% de versos dialogados y un 42% de líricos. Sin embargo, Garvie no señala cuál es la proporción de odas corales, ya que el coro es un participante activo en todas las escenas, excepto en la que involucra el *agón* entre el heraldo y Pelasgo (911-953). Esta información es fundamental, pues prueba la trascendencia del ritual en la tragedia.

² “Tragedia lírica” era el título del primer capítulo de Kitto (1939) sobre la tragedia griega.

³ Lloyd-Jones (1964: 372-373) señala correctamente la falacia de que el arte se desarrolla de manera lineal, como las plantas o los animales. Dicha falacia se vuelve más evidente si se considera que, en el caso de la producción artística esquilea, sólo han sobrevivido siete tragedias que, además, representan un cortísimo período de su carrera artística. Por lo tanto, cualquier hipótesis vinculada con la evolución de su obra debe ser descartada.

⁴ Incluso para Aristóteles, la contribución visual y musical del coro era una parte inevitable del género. A lo largo de *Poética*, el filósofo considera a la tragedia como un arte coral no sólo desde sus orígenes, sino también en su forma perfecta. Específicamente, nombra a *ópsis* y *melopoiía*, en las que la danza y la canción coral tienen una importantísima contribución, como dos de las seis partes esenciales de la tragedia (1450a) implícitas en su definición (1449b). Pese a su insistencia en que el efecto trágico

come largely from a failure to appreciate the pervasiveness and importance of music and dance in what John Herington has called “the song culture” of archaic Greece”.⁵ Efectivamente, el teatro griego clásico es único porque es coral.

El intento de “normalizar” la representación y adecuarla a los cánones del teatro y la vida modernos significó que *Suplicantes* perdiera un componente estratégico de su composición. Ciertamente, despojada de sus odas, esta obra podría parecer elemental.⁶ Por este motivo, décadas después de la nueva datación de *Suplicantes*, persiste la necesidad de replantear el carácter secundario que históricamente se le ha dado a sus odas. “Tragedia lírica” no es sinónimo de arcaicidad ni de simplicidad. Por el contrario, *Suplicantes* presenta un desafío al integrar el canto al drama, ya que experimenta con usos del género lírico amalgamados al desarrollo de los acontecimientos. Desde esta perspectiva, la predominancia lírica se vuelve una herramienta exegética extraordinaria.

La ventaja de la lírica sobre el trímetro yámbico está íntimamente asociada con otra cuestión controvertida de la obra: el protagonismo del coro. En su constante tendencia a la generalización, los estudiosos se han inclinado por tratar el rol del coro en la tragedia griega como mixto, parte actor, parte *performer*, o como alguna combinación de funciones periféricas (portavoz del autor, articulador de la acción a través de interludios líricos, mediador entre la audiencia y los actores).⁷ Lo cierto es que los coros no fueron usados de la misma manera por los dramaturgos, tampoco en las distintas tragedias de un mismo autor. Entre las obras conservadas de Esquilo, *Suplicantes* constituye una evidencia insoslayable.

Al abordar la utilización del coro en *Suplicantes* se ha perdido de vista una función que le es esencial: el cumplimiento de un ritual. Contemplar esta competencia primaria descubre un nuevo itinerario para interpretar la obra e intuir aquella

puede ser alcanzado a través de la lectura, es decir, sin la ayuda de la *performance* (1450b, 1462a), Aristóteles señala que la *mousiké* y los efectos visuales (*ópseis*) son dos de las razones por las cuales la tragedia es artísticamente superior a la épica (1462a). Lamentablemente, la crítica posterior ha radicalizado esta postura que fue el germen del menosprecio del espectáculo y, por lo tanto, de la tragedia como propuesta artística integral.

⁵ Bacon (1994/5: 11).

⁶ Convencido de la datación temprana, decía Blackie (1850; 2007: 19) en el siglo XIX: “*The Suppliants*, for instance, is generally considered a stupid play; because it wants grand contrasts of character and striking dramatic situations, and contains so much of mere reiterated supplication. But this reiteration, though wearisome to us who read the text-book of the lost opera, was, in all probability, that on which the ravished ears of the devote ancient auditors dwelt with most voluptuous delight.”

⁷ Kaimio (1970) y Battezzato (2005) resultan compendios útiles sobre el tema.

excelencia por la cual ha obtenido el primer premio en las Dionisias. En las odas, las Danaides compatibilizan y sincronizan dos funciones aparentemente irreconciliables, coro y protagonismo, porque actúan mientras cantan, resultando el agente insustituible de la *performance*. De este modo, el coro puede dejar de ser percibido con el carácter pasivo que lo ha sentenciado al menosprecio. Por consiguiente, nuestro objetivo es demostrar que, en *Suplicantes*, el protagonismo coral no constituye un indicio para su datación ni señala el empleo de un mecanismo deliberadamente arcaizante. El coro resulta un recurso estratégico de la composición dramática.

Acorde a estas consideraciones, la nueva tendencia de análisis de las odas trágicas, que propone pensar al dramaturgo como un poeta lírico, resulta clave para la interpretación de la tragedia.⁸ La lírica arcaica y las odas trágicas comparten ritmos, peculiaridades dialectales, usos léxicos e incluso fórmulas rituales, pero lo fundamental es que, en el pasaje de la lírica arcaica hacia la *orchestra* del teatro ateniense, el coro no pierde su función cultural.⁹ De este modo, el coro trágico es un agente “performativo”, en el sentido austiniano del término.¹⁰ Como sostiene Calame: “Situating in a time, a space, and an action which are real, the tragic chorus manages to generate an alternative time, space, and action in which the legendary events are played out”.¹¹ En ese tiempo alternativo, los gestos rituales, que son intentos de influenciar la acción incorporando a los dioses o a la comunidad, constituyen una de las formas más frecuentes de acción coral, mientras encarnan una “ficción de espontaneidad”.¹²

⁸ En las últimas décadas se han publicado importantes investigaciones acerca de las continuidades entre las formas corales del período arcaico y aquellas llevadas al escenario trágico de la Atenas clásica: Webster (1970: 110-132); Herington (1985: 103-124). El trabajo pionero ha sido el de Kranz (1933: 127-148). De los últimos años, se destaca la publicación editada por Athanassaki y Bowie (2011).

⁹ Nagy (1990: 403) ha nombrado este fenómeno muy claramente, llamándolo “teatrocracia de los géneros”: “The Theater of Dionysos at Athens, with its theatrocracy of genres, has been appropriating and assimilating, ever since its inception, the traditions of songmaking that we can still see as independent and unassimilated forms in the repertoire of a figure like Pindar.”

¹⁰ Austin (1975: 6-7): “/performative/ indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought as just saying something”.

¹¹ Calame (1994/5: 137).

¹² Cfr. Golder (1994/5: 17): “Dramatic choruses maintain the fiction of spontaneity, of an unrehearsed choral response to an immediate situation, although observing, especially in their more ritual gestures – such as prayers, curses, laments, victory songs- traditional formulae...”

Por lo expuesto, es forzoso cambiar la perspectiva en relación con la interpretación de la lírica en la tragedia, aspirando a aprehender el carácter mixto e indisoluble del drama trágico, tal como fue concebido por los antiguos griegos.¹³

A fines del siglo XX, los estudios clásicos comenzaron a dar mayor trascendencia a los contextos culturales y performativos en la interpretación de los textos antiguos, impactando tanto en las investigaciones acerca de la lírica como de la tragedia. En el caso de esta última, se puso énfasis en los contextos socioculturales en los que se ancló, como los aspectos rituales y cívicos de las Dionisias o la relación de las obras con temas importantes contemporáneos. En lo que respecta a los géneros líricos, los estudios han intentado comprenderlos por el rol que juegan en el ritual y en la sociedad, más que desde el punto de vista literario. El estudio de Calame (1977)¹⁴ sobre los coros femeninos resulta un ejemplo reconocido, que captura en su subtítulo, *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, una percepción central: el coro griego arcaico tiene una función religiosa pero fundamentalmente social, como una expresión holística de la comunidad en la que determinado coro lleva a cabo su *performance*. Calame insiste en la particularidad más notable de la lírica arcaica, la de ser “poesía de ocasión”¹⁵ y reconoce cinco géneros líricos originales: peán, ditirambo, citarodia, trenodia, canción nupcial, aunque admite la posibilidad de un sexto género, el himno, al que define como una canción en la que los dioses y héroes son celebrados.¹⁶

En un libro de publicación reciente titulado *The Hidden Chorus*, Swift (2010) vincula ritual, lírica y tragedia. La autora estudia en profundidad el compromiso de la tragedia con la poesía lírica arcaica y, más específicamente, con los valores inherentes

¹³ Blackie (1850; 2007: 12) enuncia un argumento obvio, pero muchas veces olvidado: “The main fact to which we have to direct attention, is that the word tragedy, when analysed, bears upon its face, and in the living Greek tongue proclaims loudly to the present hour, that the essential character of this species of poetry – when the name was originally given to it- was lyrical, and not at all dramatic or tragic, in the modern sense of these words.”

¹⁴ Las citas de este libro se hacen sobre la traducción inglesa correspondiente al año 1996.

¹⁵ Calame (1996: 9): “Define as a poetry of occasion, in contrast to modern poetry, it assumes a definite social function and can only be understood by reference to the circumstances of its creation. Archaic ‘literature’ is never gratuitous, nor does it have the critical dimension of Alexandrian or modern poetry; it is always subject of the demands of the civic community for which it exists; it has to be understood as a social act”. Crotty (1982: 81) explica con mucha claridad el término: “the epic poet sings about a world distant from his audience and the occasion which has brought poet and audience together; the lyric poet makes his song out of that very occasion.”

¹⁶ Calame (1996: 74-75). El autor aclara (p. 76): “It is only with Plato that hymn begins to take on the narrower meaning of a “prayer addressed to a god” (*Plat. Symp.* 177a, *Resp.* 607a *Leg.* 700a).

a cinco géneros líricos: peán, epinicio, *parthéneia*, himeneo y treno. Para definir los géneros, confía en un modelo de características “nucleares” y “sintomáticas”. La característica nuclear de cada uno de estos géneros es su propósito, unido a la ocasión para la cual la canción fue compuesta: “A Greek lyric genre has a purpose to fulfil in the world outside the poem (for example, praising a god, celebrating a marriage) which purely literary genres do not”.¹⁷ Este cometido es el que dicta los valores inherentes a cada género. El método de Swift busca identificar “alusiones” de la tragedia a la lírica, “interacción genérica”, no réplicas de los géneros líricos en las odas.¹⁸ Los recursos a través de los cuales la tragedia evoca el material lírico varían: relevancia contextual, similitudes performativas o disparadores más específicos, verbales, de imágenes o temáticos pero, sobre todo, vinculados al propósito. Estos guiños habrían permitido al espectador contemporáneo a la obra reconocer el género evocado y conectar sus propias asunciones acerca de esta forma de poesía con aquello que veía en escena.¹⁹

¹⁷ Swift (2010: 15). La autora menciona la teoría de los parecidos familiares de Wittgenstein como una manera de analizar los géneros. Sin embargo, aduce que esta teoría no es estrictamente aceptable para el caso de los géneros líricos griegos, porque, como bien señala, a diferencia de otros, como los latinos o los ingleses modernos, “Greek genres are not simply literary devices, but are embedded in a ritual and performative context.” (p. 14). Más adelante, profundiza: “generic interaction relies on the idea that lyric genres embody a certain set of values: the values bound up in and expressed by the occasion to which the song responds.” (p. 374). En este sentido, se asocia a la propuesta de Calame (1996).

¹⁸ Swift (2010: 27). Como escribe en su primer capítulo, “we rarely (if ever) in tragedy find something which could be an example of a piece from another genre incorporated wholesale into a play, and we rarely find a direct allusion to a particularly famous piece”. Por ello, la autora aclara (p. 27 n. 48) que su propuesta se aleja de la de Bagordo (*Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*, München, 2003), quien propone sopesar argumentos a favor y en contra de referencias específicas e intencionales sobre pasajes líricos particulares. Según Swift, en cambio, “Tragedy’s use of lyric aims to appeal to the widest possible audience; we are not dealing here with a guessing game for the elite” (p. 41).

¹⁹ Swift (2010: 43). Ciertamente, carecemos de información de importancia que habría reforzado estas “alusiones”, como los movimientos coreográficos o la música. Según Swift, la correlación entre género y metro no es en general fuerte, es decir, usualmente el metro no colabora con estas alusiones.

En relación con los sentidos aportados por el metro en la lírica trágica, la posición de Liomento (2008) es diferente. La autora propone, justamente, un acercamiento al canto de ingreso coral de *Suplicantes* de Esquilo (específicamente los versos 40-175) considerando la relación entre la composición rítmico-métrica y los núcleos temáticos. La hipótesis de Liomento (p. 52) es que, con algunas excepciones, “i metri di ritmo pari (dattili, anapesti, ionici *a minore* e *a maggiore*, cola *kat' enoplion*) siano connessi: a. con la celebrazione del passato mitico (la discendenza da Zeus, la rievocazione della vicenda di Io e della nascita di Epafo; il riferimento a vicende mitiche diverse, come ad esempio il mito di Procne e Tereo, ma pertinenti al racconto); b. con la celebrazione gioiosa della divinità; c. con la riflessione gnómica. Che, invece, i metri di ritmo doppio (giambi, trochei, antispasti e docmi, coriambi) siano connessi: a. con i riferimenti alla attualità (sia alla presente condizione esterna, sia allo stato d'animo del momento); b. con quel particolare tipo di preghiera che è la "supplica", in quanto - evidentemente - legata in modo stretto allo stato d'animo e alla condizione attuali (vedi a.)”. Según indica la autora (p. 71-75), esta relación es extensible a los otros cantos corales de la tragedia. El trabajo de Liomento es minucioso, pero reduce las múltiples posibilidades de significación que tiene la lírica, al considerar sólo el componente métrico.

Desde nuestro punto de vista, la asociación de cada género lírico con un propósito unido a una ocasión del mundo real presenta dos ventajas: no sólo facilita el hecho de aceptar que cada espectador puede captar el punto de la interacción, sino que, fundamentalmente, refina y resalta el contraste entre lírica trágica y no trágica. Uno de los principios básicos de Swift es que, cuando el coro trágico evoca un género lírico, opera en tres niveles: como coro de ciudadanos atenienses/*performers*, como personaje dentro de la ficción y como un coro que evoca otras formas de *performance* coral, aludiendo a los roles que jugaban los coros reales en respuesta a situaciones similares. El título de su libro alude a este tercer nivel, que la autora llama “metacoralidad”.

Tal como señala Swift en la introducción de su libro, muchos de los problemas que rodean a los géneros líricos resultan de una aproximación excesivamente rígida a la categorización.²⁰ En el presente capítulo, trataremos sólo aquellas “alusiones” genéricas que encontramos en las odas de *Suplicantes*, sin que ello signifique hacer una teoría acerca de la lírica o una taxonomía. No obstante, no podemos dejar de señalar que la autora excluye de su estudio al himno,²¹ matriz de esta tragedia en particular. En este sentido, el trabajo de Furley y Bremer (2001) sobre los himnos griegos cubre para nosotros ese vacío teórico. Si bien admitimos el argumento de Swift respecto de la dificultad de ser específico a la hora de definir “himno” como género, en el caso de las odas de *Suplicantes* es evidente la interacción con esta especie más que con cualquier otra.

Furley y Bremer realizan una propuesta interesante al emparentar estrechamente al himno con la súplica, ritual central en esta tragedia de Esquilo. Ciertamente, resulta indiscutible el hecho de que los cinco géneros rescatados por Swift están ligados a propósitos concretos: el canto de curación o celebración de la seguridad obtenida (peán), el de victoria (epinicio), el correspondiente a un rito de

²⁰ Las dificultades propias de este tipo de abordaje son dos: en primer lugar, el pequeño tamaño del *corpus* conservado impide encontrar una aproximación empírica; en segundo lugar, las teorías helenísticas antiguas son poco confiables porque raras veces son acerca de los poemas que conservamos. Por consiguiente, la manera como esta autora aborda la interacción genérica resulta factible y provechosa para nuestro análisis, ofreciendo un camino más sencillo para pensar el diálogo entre lírica y tragedia.

²¹ En términos generales, Swift (2010: 20-21) sostiene que “himno” es un término que engloba otros subgéneros: “There are clearly continuities and conventions within the category of religious song, and it is therefore possible to describe something as ‘hymnic’. Nevertheless, it seems difficult to be more specific about *hymnos* as a genre, and it is striking that Furley and Bremer’s book on Greek hymns includes a range of religious songs drawn from a number of contexts (including *paianes*).”

pasaje femenino (*parthéneion*), la celebración del matrimonio (himeneo) y el canto funeral/de lamento (treno). Pero en *Suplicantes*, si bien algunas odas interactúan en mayor o menor grado con estos géneros, todas se componen para agradar a una divinidad y obtener un favor a cambio, definición que corresponde precisamente a la etiqueta de “himno”. Quizás por eso Calame dudaría en agregarlo como un género más.²²

En definitiva, resulta incontrovertible reconocer la importancia de los contextos performativos para la literatura griega, que ha trazado el camino para una nueva manera de entender no sólo los géneros líricos, sino también otros géneros como la tragedia que, por su carácter mimético, compromete un entramado contextual más complejo. Swift ha sabido aprovechar bien este enfoque, pero su interés por demostrar interacciones genéricas la ha conducido a analizar odas trágicas aisladas. Por ello, el método muestra la sofisticación que puede tener una oda dada, pero descuida cuánto puede agregar a la interpretación de una obra si se consideran las odas desde un punto de vista global.

Suplicantes se desarrolla a lo largo de cinco odas corales,²³ ejecutadas para propósitos rituales específicos y para una ocasión particular. Analizar cada una de las odas supone, por una parte, entender la coyuntura, que explica el género aludido; por otra parte, supone observar cómo las características genéricas informan sobre esa circunstancia significativa en la vida ritual de la comunidad de Argos y la vida privada de los individuos (Pelago, las Danaides y Dánao).²⁴ A continuación, se presenta un esquema que considera las odas corales en función de la interacción genérica que exhiben. En cada caso, se consignan los personajes que el espectador puede advertir en escena:

²² Cfr. *ut supra* n. 16.

²³ No las llamamos aquí *estásima* porque esta obra en particular presenta dificultades que impiden enmarcarla dentro de la estructura tradicional aristotélica. Incluso es discutible asimilar la primera oda a la *párodos*, pues se trata de una tirada extensísima que no constituye toda ella el ingreso del coro. La misma complicación sobreviene con el canto final, ya que el éxodo del coro no se inicia en el primer verso. Por consiguiente, preferimos simplemente llamarlas “odas”, respetando dos puntos que se adecuan a las ideas de la época: la alusión a la unidad mínima que le dio nombre al género (*τραγῳδία*) y el hecho de poner en primer plano el espectáculo.

²⁴ No se trata de un estudio antropológico, sino de un análisis filológico-literario que pone en primer plano el influjo de la interacción genérica sobre los acontecimientos.

ODA 1 (ODA INICIAL)

(1-175) Himno a Zeus (*Hypómnesis*: Ío) + Treno (*Parthéneion*) Danaides + Dánao

ODA 2

(524-599) Himno a Zeus (*Hypómnesis*: Ío) Danaides

ODA 3 (ODA CENTRAL)

(625-709) Peán a Argos Danaides + Dánao

ODA 4

(776-823) Himno a Zeus + Treno (*Parthéneion*) Danaides

ODA 5 (ODA FINAL)

(980-1073) Himeneo + Himno a Zeus (*Hypómnesis*: Ío) Danaides + Dánao + Argivos

La oda inicial involucra el canto de ingreso del coro. Su *performance* es extraordinaria, pues el coro aparece en escena acompañado por un personaje, Dánao. La participación silenciosa del padre de las jóvenes pone el acento en el lenguaje visual y en la centralidad de la *ópsis*, y es decisiva en el tratamiento de las odas, en cuanto a su relevancia y función dramáticas. Las Danaides entonan un himno desesperado a Zeus en presencia de Dánao para que propicie la obtención del asilo en Argos, cuya costa constituye el espacio escénico. La oda se divide en dos partes, una dinámica (1-39) en la que se representa el arribo de las suplicantes a su nuevo destino, que interacciona con el himno de procesión, y una estática (40-175), una vez que el coro se ha refugiado en el altar, durante la cual el himno alterna con otro género lírico: el treno. En las secciones hímnicas de toda la oda se destaca la composición de la *hypómnesis*, constituida por el mito de Ío.

La segunda oda tiene lugar después del encuentro con Pelasgo, rey de Argos, que constituye la primera escena de reconocimiento. Dánao se ha retirado de escena para acompañar al rey a la asamblea, en consecuencia, las Danaides están solas por primera vez. Sobre la matriz del himno, cobra absoluta preponderancia la *hypómnesis* de Ío.

La tercera oda u oda central sucede inmediatamente luego de que Dánao, nuevamente en escena, cuenta el *agón* que tiene lugar *offstage*, en la asamblea. Tras este primer cambio de suerte, que comprende el pasaje de la infelicidad a la felicidad gracias a la obtención del asilo anhelado, el canto constituye una demostración de agradecimiento. La ocasión suscita un cambio de foco, del divino al humano, y de tono: la interacción genérica con el peán, dedicado a Argos, sustituye al himno. Las Danaides celebran la voluntad del pueblo.

La cuarta oda ocurre luego de que Dánao ha anunciado la llegada de los temidos Egipcios.²⁵ Tras el anuncio, la acción se demora. A diferencia de la oda anterior, el canto no es la primera manifestación del nuevo cambio de suerte. En esta peripecia, la vuelta al estado inicial se refleja en la composición de un himno que enfatiza la alusión al treno, recuperando la interacción genérica de la oda inicial. Nuevamente las Danaides se quedan solas, ya que Dánao se ha retirado a buscar protección.

La oda final involucra el éxodo del coro, tras el segundo reconocimiento, entre el rey de Argos y el heraldo de los Egipcios, y el *agón* entre ambos. El rey ha defendido a las Danaides y la *ópsis* nuevamente demuestra una trascendencia irrefutable: los Argivos,²⁶ con los que Dánao ha regresado a escena, escoltan a las jóvenes y a su padre hasta la ciudad. La interacción genérica insinúa una nueva ocasión: el himeneo. El himno con el que se celebra a Zeus retoma la *hypómnesis* de la primera oda concentrada en el mito de Ío.

Como revela el esquema, segunda y cuarta odas recuperan una parte de la oda inicial, cada una con un tono opuesto, de acuerdo a las fases de la obra que integran. En la segunda, domina la *hypómnesis* porque para las Danaides el mito de Ío es la representación de una esperanza de salvación.²⁷ En la cuarta oda, cobra protagonismo la alusión trenética porque, ante la llegada de los perseguidores, la seguridad de las Danaides vuelve a estar amenazada.²⁸ En ambos cantos no sólo se oponen dos tonos, sino dos formas de expresar el deseo: realizable en el primero; irrealizable en el segundo. En la extensa narración del mito comprendido en la segunda oda, el hecho de que Ío constituya para las Danaides un paradigma de salvación hace posible enunciar un deseo solapado (en la sintaxis) de que la historia/mito se repita. En el

²⁵ “Egipcios” refiere al patronímico, “los hijos de Egipto” (hermano de Dánao). Por este motivo, se designan con mayúscula, de la misma manera que se designa a las Danaides. La transcripción del nombre sigue las reglas formalizadas por Fernández Galiano (1969: 39, n. 97).

²⁶ Según indica Fernández Galiano (1969: 87 n. 252), “Argivos” forma parte de los nombres propios “étnicos”. Por lo tanto, se los transcribe con mayúscula.

²⁷ Parry (1978: 76): “The tale of Ío is a mytho-historical hypómnesis, in that she is the historical ancestor of the present suppliants while at the same time her fortunes exemplify Zeus’ regard for suppliant maidens.” Finley (1972: 69) destaca especialmente la composición de esta oda: “All Aeschylus’ distances are in this ode: geographical in the reaches of Io’s travel, speculative in the reverence for Zeus creative will, temporal since he reveals himself darkly and at his own place”.

²⁸ A propósito de la cuarta oda, Rhem (1992: 57) señala: “Intermingling past, present and future, the chorus also free tragedy from a strict temporal sequence. By introducing examples of myth, they encourage the audience to view specific dramatic actions within the (relatively) timeless context of mythological paradigms. Space and location also become transmuted in the performance of lyric... when a chorus sing an “escape ode”, like the Danaids in *Aeschylus Suppliant Women*, conjuring a location far from the immediate problems of the play”.

caso de la cuarta oda, abunda la construcción de desiderativos irrealizables. En consecuencia, la segunda y cuarta odas se constituyen sobre la base de la volición y no de la acción propiamente dicha e insisten sobre lo desarrollado en la oda inicial.

Las odas inicial, central y final resultan instancias de cambio en la acción dramática.²⁹ La primera y la última, de ingreso y egreso del coro, ocupan dos posiciones decisivas en el desarrollo de la obra. En el caso de la oda central, su relevancia se aprecia a partir del diálogo que la circunda, llamativamente escaso: entre la segunda y la tercera odas, sólo 26 versos conforman el relato del *agón offstage*, es decir, durante la asamblea de los Argivos. Entre la tercera y la cuarta odas tienen lugar 67 versos que comunican el anuncio extendido de Dánao de la llegada de los Egipcios. La mejor y la peor noticia para las protagonistas, en cada caso, resultan el marco de esta oda coyuntural. Además de estas características vinculadas a la disposición, las tres odas comparten otra circunstancia: en todas ellas, Dánao se encuentra presente, aunque silente, mientras sus hijas cantan. Finalmente, en cuanto a la importancia que confiere la interacción genérica a las odas, es posible ver un nítido vínculo entre la variación del/ los géneros que constituyen su sustrato y el desarrollo de la acción dramática: la oda inicial fluctúa entre el himno y el treno; la central sostiene la interacción con el peán y la final suma al himno el himeneo, un género lírico que aparece por primera y única vez sobre el final de la tragedia en una obra en la cual el tema del matrimonio se instala, desde la oda inicial, como la acción a sortear. El ritual de súplica, caracterizado por la entonación de himnos a Zeus, se mantiene desde la primera palabra hasta los últimos versos de la obra, pero la especulación con la posibilidad del casamiento que introduce la oda final genera un efecto dramático sorprendente. Por este motivo, la tragedia se resignifica si es apreciada en retrospectiva, y el treno gana un sentido nuevo, demostrando ser una valiosa clave interpretativa. En consecuencia, el propósito de este capítulo es

²⁹ Vinculado con el hecho de constituir instancias de cambio intrínsecamente ligadas al gesto ritual, hay otro aspecto interesante que diferencia los dos grupos de cantos: las odas inicial, central y final son “miméticas” – según Battezzato (2005: 158): “Time passes roughly at the same speed on the stage as for the audience, when the actors are speaking”-. En las odas segunda y cuarta, en cambio, el tiempo de la *performance* y el tiempo de los eventos narrados difieren - cfr. Battezzato (2005: 159): “Ancient commentators noticed that choral songs fill a temporal gap, a space that would be otherwise empty of events”-. Estas odas desaceleran la acción: la segunda, da tiempo para que tengan lugar los sucesos en la Asamblea; la cuarta, para que desembarquen los Egipcios. Ambas instancias resultan ser momentos de suspenso clave, para la audiencia y para las Danaides.

demostrar cómo la integración de cada uno de estos géneros resulta un recurso dramático de excelencia.

2. 1-175. ODA INICIAL. HIMNO Y TRENO

El análisis de la oda inicial involucra dos aspectos fundamentales. Como el canto coincide con la inauguración del drama, insta a conjeturar acerca de la puesta en escena, componente sustancial del espectáculo. Por otro lado, en una obra carente de prólogo, permite indagar de qué modo se introducen la urdimbre de sucesos que configuran el desarrollo de la tragedia. Ambos aspectos están atravesados por la manera como el dramaturgo compuso la sustancia ritual de esta oda, es decir, de qué géneros líricos se valió en la *performance*.

La oda inicial exhibe un vínculo peculiar con la lírica porque presenta una interacción genérica fluctuante. Sin embargo, la oscilación no es caprichosa: la oda alterna entre dos especies, el himno y el treno. Mientras la interacción con el himno se adecua perfectamente a la ocasión de súplica, la combinación con el treno merece una reflexión atenta, por el efecto turbador y disonante que causa su inclusión. Examinar este sustrato lírico es sumamente valioso para comprender de manera cabal la composición de la oda.

Nuestro análisis de la primera oda se compone, en primer lugar, de una sintética aproximación a la puesta en escena, que permita conjeturar cuál habría sido la primera percepción del espectador. A continuación, el estudio de la trama estima los auspicios en relación con el desarrollo de la obra. Dada la extraordinaria extensión del primer canto coral,³⁰ este paso impone la necesidad de una segmentación previa. Para simplificar el examen, proponemos una estructura compositiva fundada en la alternancia genérica. El último apartado sugiere una interpretación novedosa de la oda inicial, que reconoce, en el vaivén entre el himno y el treno, un síntoma de la idiosincrasia de las protagonistas.

³⁰ Parry (1978: 50-51) la incluye dentro del grupo que denomina “massive odes”, constituido por aquellas que superan los cien versos. “The grand-scale odes are more spacious and more leisurely. What they need, and get is a broad superstructure, one that a Greek audience would be well familiar with – the hymn or hymn derivative (...). Within this superstructure there is room for “digressions” to develop, and we constantly savour exquisite descriptions and reflections ranging from the pathetic to the profound.” (p. 53). La observación de Kitto (2011³: 4) también resulta interesante: “the ode, one-sixth of the whole play, would take something like fifteen minutes in performance, the time of an ordinary symphony-movement.”

2.1. ODA Y OCASIÓN

La primera oda coincide con la apertura de la obra. El exótico coro,³¹ conformado por las hijas de Dánao, habría ingresado formando una fila al ritmo de los anapestos,³² durante los cuales se habría ordenado en la *orchestra*. La escena habría sugerido la presencia de un altar elevado y de aquellas divinidades que son invocadas más tarde.³³ Dánao habría aparecido en último lugar de esa misma fila, coincidiendo con la mención de su nombre en el verso 11,³⁴ después de lo cual se habría ubicado sobre la elevación, vigilando el mismo sector de su ingreso, es decir, alerta a la posibilidad de peligro por la llegada de sus perseguidores, y divisando también el sector opuesto, preparándose para el verso 176, momento de su primera intervención, en que anuncia el arribo de habitantes locales.

Estos datos acerca de la *performance* son sumamente importantes para poder recrear la *poiesis* de Esquilo y la experiencia de un espectador del siglo V, pero el dato escénico más elocuente lo constituyen los ramos de suplicante envueltos en lana blanca que llevan las jóvenes en sus manos (21-22; 191-193). La simple vista de este objeto habría orientado expectativas: el público habría visto entrar a los personajes y tomar lugar en el altar; habría reconocido las insignias y comprendido, entonces, el

³¹ Sobre su complexión y sus trajes bárbaros, 120-122=131-133; 234-237; 432. No descartamos la propuesta de Sandin (2003: 37), quien sugiere la posibilidad de que la mitad o un tercio de las jóvenes presentara indicios de pertenencia a un rango inferior y no cargara ramos de suplicante. Estas servidoras de las Danaides no serían mencionadas hasta el final del drama (954; 977). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, su presencia no amerita su participación en la última oda, tal como se explica en el apartado I.4.1. En cuanto a la cantidad de coreutas, es improbable que hayan sido cincuenta, tal como han sostenido quienes consideraban a *Suppliants* una obra primitiva. Evidencia textual interna parece favorecer el número de doce (204-224). Sobre el número de miembros del coro, Taplin (1977: 437).

³² Sobre anapestos de marcha, West (1982: 53-54). El metro se emplea siempre que la apertura del drama es llevada adelante por el coro. Actualmente, la tendencia es aceptar que los anapestos de marcha eran generalmente recitativos (acompañados por el *aulós*). Según Pickard-Cambridge (1988: 160), “this may be taken as certain where they are uttered by the chorus as they enter the orchestra, preceded by the flute player, as at the beginning of *Persae* and *Suppliants* and in *Agamemnon* 40-130, or when they form an introduction to a sung choral ode, as in *Persae* 532-47... and *Eumenides* 307-20”. En algunas ediciones o traducciones, sin embargo, se indica que el coro “canta”.

³³ En el apartado II.3, profundizamos sobre la configuración, empleo y significación de los espacios escénicos en la obra.

³⁴ El texto no ofrece evidencia acerca del ingreso de Dánao y, por lo tanto, persisten las controversias en torno al momento exacto de este suceso escénico. Unos conjeturan que habría llegado junto al coro (1); otros en el momento de su primer discurso (176). La primera alternativa es la preferida de los críticos en la actualidad -por ejemplo, Taplin (1977: 194)- aunque ya Mazon (1953: 19) sugería que Dánao habría ingresado “dans l’orchestre derrière ses filles” y que habría permanecido parado en una colina durante la canción, mirando hacia el horizonte.

carácter ritual de la ocasión.³⁵ Por lo tanto, los elementos escénicos (altar, imágenes divinas y ramos) confirman la importancia de que el espectador pudiera acceder a la obra a partir de la procesión inicial que se habría ido desplegando ante sus ojos: la curiosa fusión que habría resultado de un coro de mujeres de apariencia foránea practicando un ritual autóctono.

No obstante esta particularidad extraordinaria, la carencia de prólogo ha sido uno de los argumentos más poderosos a favor de la arcaicidad de la tragedia primero y, luego de 1952, de su “espíritu arcaizante”. Sin embargo, es improbable que una apertura coral tuviera reminiscencias arcaicas en la época de la puesta en escena de *Suplicantes*. Ya Garvie³⁶ ha demostrado que no hay razón para suponer que el inicio con la *párodos* haya sido necesariamente más temprano que la utilización del prólogo, pues tanto la función natural de una como del otro era expositiva:³⁷ explicar a la audiencia la situación dramática que sería representada y los datos espacio-temporales de la puesta en escena. Además, el poeta, aún restringido al uso de dos actores y probablemente consciente de la economía que debía implicar esta limitación, habría decidido escatimar partes menores. Asimismo, Esquilo parece haber elegido no retrasar la llegada de los personajes principales. Efectivamente, en *Suplicantes*, tal como en *Los persas*, el coro abre la obra con su canto de ingreso y, como Etéocles en *Siete contra Tebas* u Orestes en *Coéforas*, la obra se inicia directamente con los protagonistas³⁸ y el relato que ellos mismos, desde su punto de vista, realizan de la situación que padecen y que será objeto de la *performance*.

³⁵ Rhem (1992: 66): “Bridging the gap between the heroic characters and the fifth century, tragic costumes and props often mirrored specific aspects of Athenian ritual life”. Aélión (1983: 16) describe el ritual de súplica y brinda pruebas de su contemporaneidad para un espectador de la época con ejemplos históricos de Heródoto y Tucídides.

³⁶ El autor (1969: 121) realiza un recorrido histórico vinculado con el origen del prólogo y detalla el debate crítico en relación a esta postura. Asimismo, compara la *párodos* de *Suplicantes* con la de *Los Persas*, también carente de prólogo, y con los prólogos del resto de las tragedias conservadas de Esquilo. Para información más actualizada del mismo autor sobre el mismo tema, Garvie (2006b: 37). Furlley-Bremer (2001: 284) señalan que “A prologue which sets out the 'pre-history' may seem Euripidean, but one should not forget that of Aeschylus' seven preserved tragedies there are four opening with an informative prologue: *Seven*, *Agam.*, *Choe.*, *Eum.*” Taplin (1977: 194), aunque afirma que las razones para usar una apertura coral fueron dramáticas más que cronológicas, opina que esta era una técnica pasada de moda en los últimos años de la década del 460 a. C.

³⁷ El estilo narrativo y expositivo de la primera oda, aunque no cronológicamente lineal, puede comprobarse en la parte lírica con la mención de τὰ τε νῦν ἐπιδείξω πιστὰ τεκμήρια (“mostraré pruebas confiables, las de ahora”, 52-53), cuya epexégesis consistirá en el relato de la situación actual de las Danaides.

³⁸ El tratamiento del coro en *Euménides* y *Suplicantes*, tanto de Esquilo como de Eurípides, difiere del resto de las tragedias conservadas, por tratarse de personajes principales. Cfr., entre otros, Nestle (1930: 16). Para el caso particular de este coro, Garvie (1969: 106) y Sommerstein (1996: 158).

La oda inicial de *Suplicantes* se compone de dos partes extensas: entre los versos 1-39, el espectáculo se inicia con el ingreso del coro (y Dánao) a través del *eísodos* en marcha anapéstica; desde el verso 40 y hasta su final en el verso 175, el coro, ya instalado en el espacio de la *orchestra*, desarrolla un extenso canto lírico construido sobre la base de ocho sistemas. En los cinco primeros se presenta una estructura diádica estrofa-antístrofa. En los tres últimos la estructura es más compleja: en las primeras dos parejas se introduce un estribillo que se repite dos veces y en la tercera una mesoda. Sin desconocer esta descripción formal, el presente análisis de la oda exige la definición de una estructura a partir de la interacción con los géneros líricos. El esquema de la estructura facilita la apreciación de la fluctuación genérica:

1-39. **PARTE DINÁMICA.** Himno procesional. Transición espacial, temporal y cultural

1-3. *Epiklesis*

4-22. Sección media

23-39. *Euché*

40-175. **PARTE ESTÁTICA.** Canto en el altar

40- 56. Pasaje himnico
 57-76. Pasaje trenódico
 77- 111. Pasaje himnico
112-132. Pasaje trenódico
 133- 153. Pasaje himnico
 154- 175. Pasaje himnico. Perversión genérica.....

2.2. LA TRAMA DE LA ODA.

INTERACCIÓN GENÉRICA FLUCTUANTE Y AUSPICIOS SOBRE EL DESARROLLO DE LA OBRA

Desde la perspectiva de un espectador contemporáneo, la conducta religiosa representa un complejo de discursos y acciones (*λεγόμενα καὶ δρώμενα*) intrincadamente unido a otras áreas de la vida social, pero fácilmente reconocible. Como señalan Furley y Bremer (2001), el himno puede distinguirse del habla coloquial o de la canción coral por varias características (melodía, metro, ritmo, acompañamiento musical, danza, repetición en una misma ocasión), pero su esencia reside en la persona o entidad hacia la cual se dirige la composición, un dios o

compañía de dioses. Directamente asociado con el destinatario, reside su propósito: “The cult hymn is a form of worship directed towards winning a god’s goodwill and securing his or her assistance or favour.”³⁹ Pero lo más interesante que agregan estos autores a la hora de definir el género es su familiaridad con otro tipo de discurso, la súplica, dado que ambos comparten la meta de asegurar la benevolencia divina.⁴⁰ La diferencia entre ambos, según su propuesta teórica, reside en que el himno es un producto artístico más acabado que la plegaria, pues emplea técnicas refinadas de elogio y persuasión que lo convierten en un obsequio, en un ἄγαλμα verbal.

En el mundo griego arcaico y clásico, las procesiones eran típicamente acompañadas de himnos, enfocados en la transición espacial de la ciudad hacia el templo y, en particular, hacia el altar.⁴¹ Por lo tanto, la apertura con un prólogo puede haber sido descartada por Esquilo al componer *Suplicantes*, dado que el espectáculo de la procesión del coro era capaz de exponer todo aquello que se deseaba elucidar. En lugar de una escena estática, la *performance* de una escena dinámica de danza tiene la capacidad de sintetizar en el metro⁴² el itinerario Egipto-Argos realizado por las Danaides. De este modo, su estado de fuga se re-presenta en el escenario.⁴³

La marcha y la obra se inician con la invocación a Zeus en calidad de protector de los recién llegados, Ζεὺς ἄφίκτωρ (1), y el trayecto concluye con la ubicación en el santuario público de Argos (39).⁴⁴ Por ello, *Suplicantes* no sólo pertenece al paradigma de las tragedias que pertenecen al *Altarmotiv*,⁴⁵ sino que

³⁹ Furley-Bremer (2001: 2).

⁴⁰ Furley-Bremer (2001: 3): “Hymns share many of the compositional elements characteristic of prayers: there is the same direct address of a deity, the same gesture of supplication and often the same express request for help or protection. A distinction may be possible here by considering both the compositional elements of the two forms and their differing function in worship”.

⁴¹ Furley-Bremer (2001: 28- 9).

⁴² Los críticos acuerdan en considerar que los primeros 39 versos, en metro anapéstico, llevan adelante la función expositiva. Cfr. Hogan (1984: 189), Vilchez (1999: 86), Sandin (2003: 36), Torrano (2009: 239), entre otros. Esta división de la oda en dos partes es coherente con las definiciones aristotélicas de *párodos* y *stásimon*. Cfr. *Poética*, 1452b 22-24.

⁴³ El coro llega desde el extranjero, ingresa a un territorio extraño y permanece en la periferia, en un recinto sagrado alejado del centro cívico, hasta la última oda de la obra, en que un movimiento colectivo y organizado hacia la polis sella su final.

⁴⁴ El propio Pegaso explica la diferencia entre la súplica en un altar público y uno privado en 365-366.

⁴⁵ Cfr. Aélion (1983: 15-44) para la estructura dramática del patrón de súplica. Adrados (1986: 7-8) propone dos tipos básicos para las tragedias que presentan este motivo temático: la “binaria”, en la que el suplicante se refugia en un templo o realiza los gestos rituales dirigidos a su oponente; y la “ternaria”, que encuentra más habitual, en la que, junto al enemigo o perseguidor, se presenta al salvador. La súplica, en el primer caso, “entra plenamente en el juego teatral, es un recurso más para hacer avanzar la acción” pero “es sólo un elemento episódico, nunca un elemento central en la pieza. Sólo cuando se introduce la estructura ternaria es la súplica un elemento central (...) sobre todo, porque con ello se cumple una exigencia del teatro: la existencia de al menos un *agón* en cada pieza” (p.33).

subraya el protagonismo de la ritualidad, pues el espectador nunca pierde de vista al suplicante ni deja de estar en presencia del espacio sagrado. Precisamente, la apertura con la procesión hacia el altar imprime en la obra una diferencia de tonalidad: espacio y ocasión condicionan el discurso, que debe ser lírico, más que retórico. Sin embargo, su alcance persuasivo no es menor.⁴⁶ La lírica coral promete cumplir con dos cometidos: en primer lugar, ofrece un medio legítimo de exhortación, ya que es en sí misma el desarrollo de un acto ritual, pero también produce un efecto de seducción, pues es, también, exteriorización de la emoción. En el caso particular de esta obra, además, la *ópsis* da lugar al desconcierto por parte del espectador:⁴⁷ la presencia de las híbridas suplicantes en escena, bárbaras de apariencia pero griegas en cuanto a su comportamiento ceremonial, debe haber sido el principal factor de impacto, desde el inicio hasta el final de la tragedia.

Tal como señalan Furley-Bremer, “hymns of certain sorts can be used to create atmosphere by the playwright, either to increase tension in an already fraught situation or as ironic backdrop against which the subsequent action unfolds contrary to expectation”.⁴⁸ Particularmente, la oda inicial de *Suplicantes* ilustra cómo el dramaturgo utilizó el himno para estructurar el desarrollo y sentido de la trama total de la obra, pues tiene la función de definir el horizonte significativo dentro del cual se inscribirá la actuación particular de este coro. Por un lado, constituye la evocación de los sucesos pasados, por el otro, es la clave y el punto de partida del código de comportamiento que regirá los actos sucesivos, reconocido tanto por los personajes de

Lo esencial en el desarrollo, dice Adrados, ha sido entonces ligar el tema de la súplica a los *agones* rituales, tradicionales. Según esta propuesta, *Suplicantes* resulta el exponente por excelencia de la tipología ternaria.

⁴⁶ Kavoulaki (2011: 366) justifica muy acertadamente la “conciencia de autoridad ritual” de las Danaides. En el artículo, la autora analiza específicamente los anapestos introductorios de la obra: “... choral self awareness of ritual authority is not a mere mannerism, but represent well- planned strategies of influence and effect.”

⁴⁷ El impacto se produce tanto sobre el espectador externo como sobre el interno, es decir, Pelasgo. Cfr. II.2.3.

⁴⁸ Furley-Bremer (2001: 277). En 279 y ss., los autores se ocupan de los “himnos” de *Suplicantes*: 77-102 (Zeus); 524-599 (Zeus); 625-709 (Zeus y los dioses locales); 1018-1073 (Ártemis, Afrodita y Zeus), pero se detienen en dos pasajes: 77-102 y 524-537, junto con 590-600. En términos generales, los autores proponen (2001: 285): “The term ‘dramatic irony’ is not used often in Aeschylean criticism. But if the hypothesis sketched above about the plot of this trilogy is correct, then these hymns may have had an ironical effect at the first performance of this trilogy”. Como ha sido señalado previamente, las interpretaciones de la tragedia que caen en el lugar común de ampliar su lectura hacia las secuelas de la trilogía resultan débiles, ya que no se puede asegurar qué obras habrían acompañado a esta tragedia y cuál habría sido su argumento. Si el himno inicial instala una ironía, proponemos interpretarla como propia de la naturaleza inestable de quienes lo entonan.

la obra, dentro de los límites de la “ilusión teatral”, como por la audiencia.⁴⁹ Por todos estos motivos, no es posible reducir la interpretación de este modo de apertura a un propósito “arcaizante”.

2.1.1. 1-39. Parte dinámica. Himno procesional. Transición espacial, temporal y cultural

La recitación que acompaña la marcha anapéstica presenta dos de los tres componentes básicos de un himno:⁵⁰ *epíklesis* (v. 1-3) y *euché* (23-39). La *epíklesis* establece el contacto entre el/ los hablantes y el destinatario divino, por lo cual suele estar al inicio; la *euché*, en la que se formula la petición, como constituye el clímax, usualmente se encuentra al final. Enmarcado entre ambas partes resta lo que Furley y Bremer llaman “middle section”, y se trata de la parte compuesta para ganar el favor divino. En general, la sección cumple con los principios de *eulogía* (mención de los dominios y privilegios del dios) y *eufemía* (con rechazo de expresiones inapropiadas) y se sirve de recursos tales como la *hypómnesis* (recordatorio narrativo acerca de cómo el dios ayudó en una ocasión previa); la *diégesis* (relato paradigmático acerca del dios) y/o la aretalogía (catálogo de los poderes y hazañas divinas; *ekphrásis*) para compeler al dios y asegurarse de que resulte propicio. A pesar de esta convención, en el himno inicial, previo a la oda estática (40-175), la sección media (4-22) se modifica haciendo hincapié en el suplicante en lugar del suplicado.

Las causas de la alteración son, fundamentalmente, dos: por un lado, dada la carencia de prólogo, el movimiento escénico a través de la *párodos* hacia la *orchestra* exige una explicación dramática. Por eso, esta sección pone su acento en la situación de tránsito, es decir, en el cambio espacial que representa la marcha anapéstica. Por otro lado, la sección insiste en un segundo cambio, el de condición social, porque, ligada a la referencia espacial, se presenta la metamorfosis: un grupo de mujeres, vestidas exóticamente y con una apariencia física ajena, transforman su barbarismo en

⁴⁹ Furley-Bremer (2001: 275): “In a way, then, a dramatic hymn is an impostor: it is not a genuine cult hymn but rather an imitation of a cult hymn written for the fictional situation and performers of the play”... “The fictional quality of hymns in drama and the mix they represent of genuine cult practice and assimilation to the play mean that the playwright was free to draw on traditional forms such as paians, dithyrambs, wedding songs etc. in order to illustrate stages of a play's action, but at the same time these traditional forms had to be adapted to their new dramatic setting” (2001: 276).

⁵⁰ Furley-Bremer (2001). El patrón de acción es reconocible en la tragedia por su grado de acabamiento: llegada procesional a un lugar sagrado, invocaciones, invitación a la interacción a través de los sentidos, ritual himnico y el pedido más importante, el de recepción o aceptación (v. 27).

pertenencia, a través de la práctica del ritual griego de súplica. Entre *epiklesis* y *euché*, entonces, parece necesaria la exposición de los motivos que justifiquen la *performance*.

1-3. *Epiklesis*. La *epiklesis* indirecta (*Er-Stil*)⁵¹ inicia el drama, confiriéndole a la recitación carácter himnico desde la primera palabra.⁵² Se trata de una composición extremadamente simple: la mención del dios al que se dirige el himno, su epíteto y el llamado de atención que introduce al hablante. No obstante su brevedad, cada elemento de esta *epiklesis* condensa sentidos fundamentales para la interpretación de la oda inicial:

Zeús mèn áfíktwρ épidoi prophrónwρ
stólon hímeteron (1-2)

Que Zeus, protector de los recién llegados, contemple ya, con mente predispuesta, a nuestra formación coral

Zeus está ubicado significativamente en la posición inicial del primer verso de la obra y es el sujeto de un enérgico desiderativo realizable (ἐπίδοι) que da comienzo a la súplica y domina el cariz de toda la oda e, inclusive, de la tragedia. Considerado en el sentido más amplio, el epíteto ἀφίκτωρ, un hápax⁵³ en lugar de *Hikésios*,⁵⁴ insiste en los dos puntos de esta transición: el traslado espacial y cultural de los personajes⁵⁵ y su condición de marginalidad, ya que para los griegos los “recién

⁵¹ Furley-Bremer (2001: 1). Los autores aclaran que la manera en que se realiza este abordaje del destinatario resulta indiferente para la distinción del género. El himno puede dirigirse a un dios de manera directa (*Du-Stil*), indirecta (*Er-Stil*) o a través del anuncio en primera persona. Para su definición, parten de Platón (*Leg.* 700b1-5), que da el primer indicio de una taxonomía antigua de la canción coral. Luego, toman la clasificación alejandrina de Proclo, fundamentalmente pragmática o funcional, ya que tiene en cuenta, primordialmente, el contexto de la *performance* (cfr. 2001: 11 y ss.).

⁵² La oda completa, con su primera parte dinámica y su segunda parte estática, está enmarcada por una composición anular que pone el acento sobre este carácter himnico: en el verso 175, καλούμενος retoma la idea de esta *epiklesis* inicial.

⁵³ Cuzzi (1970: 73, 85). Friis Johansen-Wittle (1980 *ad* 1): “Zeus ἀφίκτωρ is not an attested cult-title, but belongs among numerous Aeschylean creations invented on the analogy of existing cult- names of various types”. Cfr. también Sandin (2003 *ad* 1: 39), quien señala que el sufijo -ωρ es mucho más fuerte que el -ιος de uso frecuente, que indica simplemente que el dios está conectado con alguna actividad. El sufijo elegido por Esquilo estaría marcando una actividad también desempeñada por Zeus, por eso esta podría ser considerada, en sentido amplio, “el que llega”. Así, Zeus es protector de quienes llegan, en este caso, como suplicantes.

⁵⁴ Este uso puede observarse en los versos 347, 360, 616. Se retoma el neologismo del primer verso en 385 y 478-479. ἰκνέομαι usualmente se usa en el sentido de “suplicar”, tanto en la épica homérica como en el drama (*LSJ*: 826).

⁵⁵ La mención de Zeus refleja la hibridez cultural, ya que se lo invoca perteneciendo a dos espacios geográficos, el de origen y el de destino (cfr. v. 1 y vv. 4-5). Respecto de Egipto como la “región de Zeus” (vv. 4-5), Sommerstein (2008: 292) señala: “Egypt could be so called because it contained the

llegados” no son de ninguna parte.⁵⁶ La novedosa composición del apelativo, por lo tanto, subraya al mismo tiempo la ocasión y la condición específica del suplicante, mientras cumple con la norma esperada respecto de las referencias a la divinidad. Al respecto, nota Kavoulaki (2011): “Zeus, the first word in the play, seems neutral, but the epithet ἀφίκτωρ by which he is invoked (another *ad hoc* formed noun) brings to the foreground the very fact of the chorus ἄφιξις (arrival) which is intimately connected with the third (main) word of the sentence, the form ἐπίδοι.”⁵⁷ Efectivamente, la forma ἐπίδοι indica la primera acción de la obra: el pedido de atención por parte del dios. Lo más significativo es que esa atención debe llegar a partir de la mirada.

El verbo ἐφοράω, compuesto de ὁράω, combina el aspecto sensible y el inteligible o cognitivo. Flores (2007), quien ha estudiado particularmente el sentido de la visión en Esquilo, sostiene que el dramaturgo “introduce en las palabras un rasgo morfológico que apunta a un matiz particular: antepone la preposición ἐπί a verbos de visión cuando son los dioses quienes miran. Esta es una tendencia constante que como tal no se da en los otros trágicos”.⁵⁸ De este modo, ἐπί señalaría una diferencia radical

famous oracle of Zeus Ammon at Siwwa; but to the Danaids it is more important that Egypt was the place where Zeus miraculously begot their ancestor Epaphus”.

⁵⁶ Fernández Deagustini (2011: 77): “En el mundo griego antiguo, regido por valores competitivos y cooperativos, ser miembro de un grupo es lo que confería y determinaba el *status* y la posición de un individuo en la escala de honor y definía su rol en la sociedad. La posesión y conciencia de este rol (tanto de parte del poseedor como de los otros miembros del grupo) proveía los índices de conducta esperada, sin los cuales la continuidad y estabilidad de la sociedad se veía amenazada. De allí que el ξένοϛ, el *outsider*, el que “no pertenece”, fuera, en principio, un sujeto sin rol, sin derechos ni obligaciones, que ignoraba cómo conducirse, con el cual tampoco sabían comportarse los miembros del grupo. En consecuencia, la conducta institucionalizada que regía el comportamiento adecuado del ξένοϛ (sustantivo que designaba, a la vez, al hospedado y al anfitrión) proveía de reglas y patrones de expectativa que permitían la coexistencia entre aquellos que no eran del mismo grupo. De este modo, las instituciones griegas conocidas como ξενία y ἰκετεία constituían un poderoso factor que mantenía las tensiones entre grupo e individuo dentro de límites tolerables”. El artículo citado observa la definición de los personajes de *Suplicantes* fuera o dentro de la red social que propone el espacio escénico de Argos a partir de los datos que ofrece la “*deixis social*” (Fillmore, 1971).

Por su parte, Dobías-Lalou (2001: *passim*) considera ἀφίκτωρ a partir de la idea de integración social y lo analiza en relación con la repetición, en el verso 241, en boca de Pelasgo. Para la autora, no se trata de un “Zeus Suplicante”, sino de un “Zeus de los Suplicantes”. Apoyada en el examen de los tres constituyentes morfológicos del término (preverbo, tema verbal y morfema de sustantivo agente) y de las fuentes epigráficas, Dobías-Lalou concluye que (p. 614): “Des inscriptions de Cyrène et de Lindos font connaître, à l'actif et au passif, le verbe ἀφικετεύω ‘sortir de l'état de supplication, réintégrer dans une communauté civique’, tandis qu'à Cnide le rituel est décrit comme ἀφικετεία. On en déduit que Zeus est invoqué comme « celui qui réintègre les ‘suppliants’ (v. 1) et que le pluriel du v. 241 désigne l'ensemble des θεοὶ ἄγωνίοι qui, avec Zeus, vont participer à cette délivrance. L'intervention ‘poétique’ d'Eschyle doit consister en deux traits archaïques, l'emploi de la base ἰκ- au lieu d' ἰκετεῖν- et le recours au suffixe -τωρ”.

⁵⁷ Kavoulaki (2011: 380).

⁵⁸ Flores (2007: 89). El subrayado corresponde a la autora, quien luego amplía: “Estudios actuales sobre el lenguaje realizados por Lakoff y Johnson revelan el sentido profundo de ciertas estructuras lingüísticas que en realidad representan estructuras de la mente”, son las “metáforas orientacionales”

entre el ser hombre y ser dios. Compartimos con la autora el hecho de que se marca una capacidad de mirar distinta, no obstante, creemos que no es exclusiva del dios. Tal como señala Kavoulaki, “by inviting the sight of the god, the chorus underline their coming to sight, their spectacular appearance”.⁵⁹ Por lo tanto, el verbo también hace referencia implícita a la mirada del público que, como el dios, puede ver más allá de lo que se ofrece ante sus ojos.⁶⁰

Para Flores, ἐφοράω significa “mirar sobre, tener los ojos sobre, vigilar. Se refiere generalmente al ver divino”.⁶¹ Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la traducción más adecuada para el verbo en este contexto es “contemplar”, dado que sus tres acepciones, todas transitivas, están en juego en esta acción. De este modo, los espectadores, tanto como el dios, 1. ponen atención en algo material, 2. consideran (juzgan) a las Danaides y 3. complacen, son condescendientes con las jóvenes que se hacen visibles.⁶²

Como advierte Flores, Esquilo usa el verbo ἐφοράω para suplicar, cada vez que se indica el llamado de atención a través de la visión. En este caso, la elección de un verbo de percepción visual no es azarosa, por varios motivos: en primer lugar, el sentido de la vista apela al campo de la emoción, a diferencia de los verbos de percepción auditiva, que tienen tendencia a asociarse al campo de la persuasión y obediencia. La visión no necesita del juego de las palabras para convencer, sino que pone a quien ve en el lugar de testigo, y no de mero espectador. La percepción visual, además, acentúa la idea de proximidad. La elección del verbo va de la mano de la elección de la apertura lírica, es decir, sin prólogo: el caso de las Danaides, al menos en el comienzo, pretende no ser amenazado por la retórica. La esperanza está puesta en el poder conmovedor de la mirada. Ciertamente, la forma de aoristo remarca,

(2007: 91). “... se puede indicar que ἐπί para Esquilo indica mucho más que una orientación espacial de los dioses, señala una forma de ver diferente de la humana. Mirar desde arriba, más allá de la raíz etimológica de cada verbo: ἀφοράω, ἐφορεύω, ἐπισκοπέω, ἀποπάω, ἐποπτεύω es mirar con la fuerza, vitalidad, intensidad, lucidez, clarividencia, bondad, inteligencia, virtud y punto de vista de un dios” (2007: 93).

⁵⁹ Kavoulaki (2011: 380).

⁶⁰ Rhem (1992: 47): “The process is one in which the audience shifts from the immediate dramatic situation to the larger world of the play, and then moves beyond it, constantly negotiating different levels and formulating responses appropriate to them, inspired by (but hardly bound to) the initial commitment to dramatic illusion.” Esta participación de la audiencia es la que permite inferir interpretaciones irónicas, ambiguas, contradictorias, anticipatorias o retrospectivas de diferentes momentos de la obra.

⁶¹ Flores (2007: 97). De hecho, dentro de la taxonomía verbal que la autora propone, incluye ἐφοράω dentro de la categoría “los dioses miran juzgando”.

⁶² Acepción dada por el diccionario de la Real Academia Española, en www.rae.es.

además, la puntualidad de la acción, es decir, la necesidad de la mirada inmediata.⁶³

El adverbio *προφρόνως*, que complementa a *ἔφοράω*, suma información a ese pedido, pues implica absoluta confianza en el dios, que se supone tiene ojos justos. *προφρόνως* puede ser traducido como “amablemente”, “seriamente” o “con voluntad apropiada”, según indica el *LSJ*.⁶⁴ Sin embargo, este adverbio tiene las raíces de *πρό* y *φρήν*,⁶⁵ lo que permite la traducción por una perífrasis que combine estos elementos. La propuesta “con mente predispuesta” parece ser más acertada, porque insiste simultáneamente sobre los tres sentidos de *ἔφοράω*, además de ser coherente con el modo desiderativo propio del himno: la predisposición de la mente de Zeus y de los espectadores consiste en que, al ver a las Danaides, antes de juzgar su caso/ solicitud, pongan atención en los ramos que llevan en sus manos (1); consideren que, aunque bárbaras, practican el ritual propio de la tierra local (2); y sean condescendientes con su condición (3).

Por eso, es necesario agregar que, en sus observaciones acerca del verbo inicial *ἔφοράω*, Kavoulaki ha señalado pertinentemente la superposición de los planos performativo y dramático, pero ha perdido de vista el carácter de la espectacularidad sobre la que se pide atención: el arribo de este coro es espectacular desde una apreciación multimediática, porque lo que se ve y lo que se escucha producen una combinación única, inarmónica, desacoplada, contradictoria, disonante. El epíteto *ἄφικτωρ*, el adverbio *προφρόνως* y los versos que siguen insisten sobre la singularidad de los personajes, que el público empieza a ver delante de sus ojos: su naturaleza marginal e híbrida, que se manifiesta en el lenguaje, griego con matices Egipcios,⁶⁶ pero fundamentalmente en el choque entre apariencia y comportamiento. Lo que las Danaides desean que Zeus (y los espectadores) vean con buena predisposición es que, aunque no parezcan argivas (aspecto sensible), puedan ser reconocidas como tales (aspecto inteligible) a partir de su conducta. Ellas, luego, se encargarán de demostrar a través de la retórica, del canal auditivo, que esta condición griega que practican es una exteriorización de sus propias raíces.⁶⁷

⁶³ De hecho, en la traducción del verso 1 optamos por el agregado del adverbio “ya”, para enfatizar la exigencia al punto, al instante.

⁶⁴ *LSJ* 1540: “kindly, earnestly. Prop. with forward mind.”

⁶⁵ Chantraine (1968: 1227).

⁶⁶ Sobre el léxico egipcio en *Suplicantes*, Adrados (1999: *passim*).

⁶⁷ En el verso 27 que da comienzo a la *euché*, el pedido a los dioses será que acepten esta condición que, evidentemente, no les es propia:

δέξασθ' ἰκέτην τὸν θηλυγενῆ

Los elementos fundamentales de la *epiklesis* se completan con la referencia a la identidad del emisor: στόλον es el sustantivo a través del cual se autopresentan las Danaides, que eligen no revelar su identidad hasta el verso 11, cuando se dicen hijas de Dánao. El uso de στόλον no es inofensivo (un grupo ordinario de gente, una mera tripulación), sino que acentúa un área semántica específica, la del ritual.⁶⁸ στόλον refiere, a través de sus ejecutores, a la ocasión, una acción coral que se da simultáneamente en el mundo interno, dramático (que contempla Zeus) y en el externo, teatral (que contemplan los espectadores en el contexto del festival).

Kavoulaki advierte acertadamente este sentido del término, pero la traducción que propone, “band”,⁶⁹ no cifra su complejidad semántica. El sustantivo στόλον comparte su raíz con el verbo στέλλω, que significa “preparar”⁷⁰ en su forma activa y “despachar”, “enviar” en la pasiva. El campo semántico al que se asocia es usualmente el militar.⁷¹ El dominio bélico no es ajeno al mito sobre el que se compone esta tragedia, pues conocemos que la súplica a Zeus primero y a Argos después derivará en una guerra entre Argivos y Egipcios. Por consiguiente, nuestra interpretación de στόλον como “formación” busca integrar el sentido militar y el ritual. El énfasis de esta opción de traducción, por otra parte, está puesto en la noción de homogeneidad (propia de este personaje colectivo) dada por el orden, resaltando,

στόλον αἰδοίῳ πνεύματι χώρας

Admitid como suplicante a esta femenina formación con el aire reverencial de esta tierra.

Además, la *euché* recupera en este verso un término que cobra especial sentido en la tragedia, στόλον.

⁶⁸ Johansen-Witttle (1980) entienden στόλον en sentido político, como término derivado de στάσις. De este modo, στασίαρχος (11) resulta ser, en su propuesta de traducción, “leader or originator of sedition”). Sandin (2003 *ad* 11: 45) marca que en el griego clásico στάσις en su sentido político no significa sedición, sino “discord, faction, party strife or even civil war”. Para Sandin, στασι- se refiere al hecho de que Dánao y sus hijas han roto sus lazos con su familia en Egipto, y que por eso se ha iniciado una discordia. Sommerstein (2008: 293) traduce στασίαρχος como “originator of civil strife”. La posición de Kavoulaki (2011: 377) resulta más atinada, en tanto no le confiere un significado político, sino de ocasión específica, pues señala que el término στάσις está vinculado a la actividad coral y a la formación, en particular. Por eso, para la autora, “the general usage of the word *stasis* in choral contexts seems to justify its choice at this ritually important moment when the chorus *qua* chorus and, at the same time, as a band of *parthenoi* is solemnly approaching a religious *locus* (1, 189-90), carrying the ritual symbols of supplication (21-22) and invoking the gods (Zeus and others, 1, 23-26), with the obvious intention of taking up their positions to sing and dance (40-175) a hymn and prayer to gods and heroes and particularly to Zeus...”

⁶⁹ Kavoulaki (2011: 384).

⁷⁰ *LSJ* 1648 y Chantraine (1968: 1050): “Cette famille de mots issue d’une racine exprimant une notion simple “arranger, préparer” a éclaté avec des sens très divers...” Si bien, entre estos sentidos posibles, Chantraine consigna στόλος como “expedición,” no se concentra en el examen de este vocablo. Lo que debe destacarse de su análisis etimológico es, sin dudas, la afirmación de que la raíz de esta familia supone la idea de “preparar”, idea que se respeta en nuestra sugerencia de interpretación del término como “formación coral”.

⁷¹ Por eso στόλον puede traducirse como “equipamiento”, si se resalta el objeto; “expedición” o “misión”, si el acento se pone en la acción; y “tropa” o “banda” si se hace hincapié en el sujeto.

por lo tanto, la existencia de un proceso no solamente previo, sino también deliberado, y de un agente (en este caso, externo) que, como autoridad, establece dicho orden. “Formación” admite el juego entre στόλος (2) y στασίαρχος (11), adjetivo con que se califica a Dánao la primera vez que es mencionado,⁷² activando el sentido de la ocasión performativa a la vez que revela la estrategia de este grupo de mujeres lideradas por su padre: suplicar como maniobra de poder.

El pedido de contemplación al grupo como formación coral-ritual, que se antepone a las demandas personales, implica el interés por conquistar los fueros de un poder que se fundamenta en la paradoja, dado que la súplica es coerción disfrazada de impotencia y necesidad.⁷³ La primera mención de las Danaides es, por consiguiente, en el rol de objeto paciente, asumiendo un lugar de subordinación ante la mirada divina,⁷⁴ cuyo dominio está reflejado no sólo en el rol de agente que reviste, sino también en su ubicación en la posición inicial del verso.

La *epiklesis* es clave para la interpretación de la oda y del desarrollo de la obra, porque establece un puente entre la sección narrativa que se iniciará (es decir, el uso del canal auditivo una vez que se ha apelado a la sensibilidad de la mirada) y el nivel performativo, potenciando el sentido de la ocasión y su conveniencia. El anuncio consciente de roles e identidades rituales y el énfasis en lo performativo, sin embargo, vuelve más ostensible la perversión de ese programa ritual que se cuele sobre el final de la oda.

4-22. Sección media.⁷⁵ La sección media puede ser abordada a partir de los dos verbos que la enmarcan: φεύγομεν (5) y ἀφικοίμεθα (20). Uno en el inicio y otro sobre el final de esta sección, demuestran en su flexión que el coro pasa de ser objeto de contemplación (ἐπίδοι στόλον ἡμέτερον) a ser sujeto de la narración. El pasaje constituye una *diégesis*, pero no acerca de Zeus, dios al que se dedica el himno, sino que se trata de una exposición acerca del motivo de fuga que justifica la súplica.

⁷² Es necesario resaltar el hecho de que el verso 11 constituye también la primera vez que las jóvenes aportan un dato identificatorio específico respecto de ellas. En este sentido, la elección de στασίαρχος, compuesto de στάσις (que comparte la raíz de στόλον) y ἄρχων, ilumina el rol crucial de Dánao como líder e instructor del coro, tesis que desarrolla Kavoulaki (2011) en el artículo citado.

⁷³ Gould (1973: 91).

⁷⁴ Esta posición se revierte más tarde (169), cuando el tiempo transcurrido y la desesperación invierten los roles de agente y paciente.

⁷⁵ Parte de este apartado ha sido desarrollado previamente en Fernández Deagustini (2011: 82-83).

Dentro de los límites de la ficción teatral, el relato, breve y abigarrado, funciona como argumento ante el dios para que resulte propicio. Para los espectadores, resulta la “carta de presentación” de los personajes que ingresan a escena. El pasaje condensa y anticipa los datos más sobresalientes de un relato que será retomado una y otra vez por las protagonistas: la razón de la huida de Egipto (su rechazo de las bodas con sus primos) y la justificación de su arribo a Argos (su ascendencia argiva a partir de la unión de Ío con Zeus).

El verbo φεύγομεν (5) presenta un cuadro vivo en escena:

Δίαν δὲ λιποῦσαι
χθόνα σύγχορτον Συρίᾳ φεύγομεν, (4-5)

Estamos huyendo porque acabamos de abandonar la región de Zeus que limita con Siria...

El aspecto infectivo del verbo deíctico de movimiento, junto con el ritmo de los anapestos relacionado con el re-posicionamiento del coro, señalan una acción que se está llevando a cabo en ese presente escénico: las mujeres,⁷⁶ que dicen integrar una formación coral, no huyeron, *están* huyendo:⁷⁷ la entrada coral es tanto una actividad escénica y física, el ingreso del coro, como dramática, *performativa*, la actualización de la acción de huida que las protagonistas enuncian al mismo tiempo que la realizan. La coyuntura actual de la huida se conecta con el pasado a través del participio de aoristo λιποῦσαι (4), cuyo tiempo subraya la inmediatez de la circunstancia pretérita que se relata. El verbo φεύγω no sólo está vinculado a la deixis espacial, sino también a la deixis social, ya que se trata de un elemento lingüístico que determina la situación en la que este “acto de habla” ocurre en el marco de una comunidad.⁷⁸ El gesto del ingreso a escena reforzado por φεύγομεν (5) constituye la forma en la que este hablante colectivo se identifica a sí mismo, explicando la llegada como formación coral (στόλον, 1) extranjera que, tal como lo regula la institución de la súplica, se autoexilia⁷⁹ para hacer valer su derecho a asilo y protección.

⁷⁶ Más allá de la apariencia escénica (que no es convencionalmente femenina, según observa Pelasgo en los versos 234 y ss.), la información de que se trata de un coro femenino surge dos versos más adelante, en el verso 7, a partir del participio γνωθεῖσαι. Es necesario recordar que, hasta este momento, sólo se han presentado como “formación” (2).

⁷⁷ Cfr. Fillmore (1971: 50-52), “deictic motion verbs”, cuyos paradigmas son “go” and “come”. Este tipo de verbos marca una locación en un tiempo y otra en otro, es decir, para el autor, “locomoción”.

⁷⁸ Fillmore (1971: 76).

⁷⁹ Robertson (1939: 217): “φεύγομεν (*Su.* 5), in both the primary sense of ‘flee’ and the secondary sense of ‘be in exile.’”

A continuación, las jóvenes vociferan su inocencia y enuncian la razón de su huida, destacando que ha sido por decisión propia:

οὔτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν
ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι,
ἀλλ' αὐτογενῆ φυξανορίαν.
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἄσεβῆ τ'
ὄνοταζόμεναι <διάνοιαν>. (5-10)

...no por haber sido declaradas culpables a través del voto de la ciudad en relación con un destierro a causa de un crimen de sangre,⁸⁰ sino por el rechazo voluntario de los hombres. Porque despreciamos el impío matrimonio con los hijos de Egipto y su impío pensamiento.

Luego, el coro explica que fue su padre Dánao quien decidió la huida (φεύγειν, 14), acentuando la condición que supone este verbo capital, cuya raíz resuena una y otra vez a lo largo de la obra:

Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλαρχος
καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν
κύδιστ' ἀχέων ἐπέκρανεν,
φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ' ἄλιον,
κέλσαι δ' Ἄργους γαῖαν, ὅθεν δὴ
γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου
βοὸς ἐξ ἐπαφῆς κὰξ ἐπιπνοίας
Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται. (11-19)

Y Dánao, un padre no sólo consejero sino también líder de esta formación, sopesando todas las suertes del juego, decidió estas cosas como las más honorables entre los males (posibles): huir desordenadamente y con prisa a través de las olas del mar y arribar a la tierra de Argos, de donde es, en realidad, nuestro linaje, que se jacta de originarse de la vaca acosada por un tábano y del golpe y el soplo de Zeus.

El pronombre demostrativo plural neutro en la distancia del primer grado (τάδε, 12) enfatiza la acción *performativa*, el viaje, haciendo uso de la deixis discursiva.⁸¹ Φεύγειν (14) y κέλσαι (15), ambos infinitivos en posición inicial de verso, constituyen los núcleos epxegéticos de ese pronombre, insistiendo en las dos acciones fundamentales del cambio espacio-temporal sobre el que se concentra esta sección media. En el verso 15, la prótasis relativa introducida por ὅθεν, cuyo antecedente es Ἄργους γαῖαν, se asocia con el pronombre posesivo ἡμέτερον, a través de la referencia al linaje. De este modo, el espacio se asocia a la biografía.

⁸⁰ Aunque en ningún momento queda absolutamente clara la motivación de la fuga, es sugestiva la ambigüedad que habría generado a oídos de los espectadores, conocedores del mito, la mención de ἐφ' αἵματι ("por un crimen de sangre", 6) que, sutilmente, encabezado por la negación (οὔτιν', 6), juega con el doble rol de las Danaides, primero víctimas pero, en el futuro, victimarias. Gantz (1978: 280) señala este y otros múltiples pasajes en los que se presenta irónicamente la postura suplicante de las Danaides junto con frecuentes indicios anticipatorios del asesinato de sus primos.

⁸¹ Fillmore (1971: 70).

La primera de las reiteradas referencias que el coro hace de su ascendencia es sinuosa: se menciona a Ío a partir de su metamorfosis en vaca y su vínculo con Zeus. Érafo, el hijo en común, que es el primer egipcio de origen argivo, es aludido a través del sustantivo ἐπαφῆς (18), que evoca las circunstancias de su concepción. Tal como afirmara Sommerstein,⁸² para las Danaides, Ío representa tres cosas: su reclamo a los Argivos, su reclamo a Zeus y el rechazo del sexo. Todos estos sentidos están condensados en esta primera y breve evocación: 1. la partícula enfática δὴ (“en realidad”, 14) repone y reconoce el extrañamiento del público ante la apariencia exótica del coro, la misma que experimentará Pelasgo al verlas, por lo cual constituye un vestigio de su reclamo a los Argivos;⁸³ 2. Διὸς (“de Zeus”, 19) instala por segunda vez la referencia a Zeus en la obra, y no es casual que, tras haberlo invocado en carácter de protector de las suplicantes, sea mencionado ahora en calidad de γενέθλιος, de ancestro divino cuyo culto forma el lazo unificador de su γένος; 3. ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας (“a partir del golpe y del soplo”, 18) evoca la concepción de Érafo a través del sustantivo común ἐπαφή y, junto al soplo, alude a una ascendencia ideal, sin unión sexual, sin γάμος.⁸⁴

A continuación, hacia el fin de esta sección media, la referencia genealógica se liga indisolublemente a la manifestación explícita de la condición de suplicante del coro y al explícito reclamo a Argos, allanando el camino para la primera enunciación de la *euché*:

τίν' ἄν οὖν χώραν εὐφρονα μάλλον
 τῆσδ' ἀφικοίμεθα
 σὺν τοῖσδ' ἱκετῶν ἐγχειριδίοις,
 ἐριοστέπτοισι κλάδοισιν; (19-22)

Ciertamente, ¿a qué región más dispuesta que esta podríamos haber llegado con estas empuñaduras⁸⁵ de suplicantes, con las ramas envueltas en lana?

⁸² Sommerstein (1996: 164).

⁸³ El reclamo a Argos que Ío representa es formalmente establecido luego en el diálogo con Pelasgo, en el que las Danaides comienzan por exponer su linaje (274-275) y concluyen: “Ahora que conoces mi raza ancestral, por favor actúa para socorrer a este grupo de argivas” (323-324). Resulta interesante que, una vez que Pelasgo acepta el reclamo, el coro no hace más mención de Ío ante el rey.

⁸⁴ Este motivo recurrente a lo largo de la obra se retoma en uno de los estribillos: “Que la gran semilla de mi augusta madre escape, sin bodas y sin yugo, ay, del lecho de los hombres” (141-143 y 151-153). A través del oxímoron “haciendo amable la violencia”, en el verso 1067, uno de los últimos de la obra, el coro retoma esta actitud ante el sexo como una forma de violencia corporal, de allí la insistencia en la caricia.

⁸⁵ La interrogativa directa instala una siniestra conjugación entre la repulsa al casamiento y la muerte, que resulta un tópico recurrente en la tragedia. Las Danaides llegan como suplicantes cargando ramos (22), pero la alusión a los ramos también lo es a los puñales: ἐγχειριδίους (21) es lo que se retiene en las manos, lo que se empuña. La distribución del mismo objeto en dos versos faculta el rescate de esa

El demostrativo τῆσδ' (20) sostiene el énfasis sobre el nuevo espacio, vinculándose con otro demostrativo, τοῖσδ' (21), de uso gestual.⁸⁶ Este “presentativo” indexa al objeto escenográfico, los ramos. De este modo, la oralidad, en refuerzo de la información que proporciona la vista, insiste en la espectacularidad de esta llegada y en lo que debe llamar la atención de los espectadores, tanto internos como externos. El verbo, ἀφικοίμεθα (20), constituye el cierre pospretérito, el futuro de ese pasado narrado.⁸⁷

Las Danaides ya han expuesto los motivos de su traslado y justificado la elección de Argos como destino (el plan de Dánao, su ascendencia divina y su parentesco con Ío). El adjetivo compuesto de φρεν- (εὐφρονα, 20) y la repetición de la raíz ἀφικ- (20) constituyen una reverberación del primer verso (προφρόνως, ἀφίκτωρ), equiparando los roles de Zeus y Argos.⁸⁸ No obstante, en este caso, el foco sobre el suplicado se mueve hacia el suplicante y la matriz que los une se refleja en el empleo de la misma raíz. Las Danaides aparecen ahora como sujeto, y no ya como objeto de contemplación. Además, el modo potencial destaca el hecho de que el recibimiento, es decir, la llegada efectiva a la ciudadela, que involucra un nuevo traslado de la periferia hacia el centro, está sometido a circunstancias futuras inciertas. Finalmente, el recurso de la pregunta retórica implica que tanto Zeus, protector de los recién llegados (ἀφίκτωρ, 1) y padre de la raza argiva, como la ciudad receptora, tienen la obligación de auxiliar a las Danaides, según el punto de vista de las jóvenes protagonistas.

doble referencia. El uso simbólico del pronombre τοῖσδ' habría sido, de este modo, una clave para los espectadores, pues en el comienzo de la saga, la ambigüedad vuelve a proyectar a las Danaides como potenciales asesinas. Este sentido es señalado por Gantz (1978: 280). La crítica que extiende la interpretación de la tragedia hacia las secuelas conjetura que este importante objeto simbólico habría de ser cambiado luego por puñales en *Egipcios* o *Danaides*. Su utilización podría ser, además, un precedente del ramo de suplicante de Orestes en el final de *Coéforas*.

⁸⁶ Fillmore (1971: 40): “By the gestural use of a deictic expression I mean that use by which it can be properly interpreted only by somebody who is monitoring some physical aspect of the communication situation”.

⁸⁷ Goodwin (1897: 79): “Occasionally the potential optative expresses what may hereafter prove to be true or to have been time”.

⁸⁸ Finalizada la oda inicial, el propósito de las protagonistas es persuadir a los habitantes de la región de que son dignas de recibir el asilo (tanto por su condición ritual como por su abolengo). En las cuatro odas que restan, no obstante, se retoma siempre el canto himnico a Zeus.

23-39. Euche. En los versos 23-27, la auto-presentación del coro deja lugar a la invocación a los dioses locales en una *epiklesis* elaborada en la que se destaca la intención de las protagonistas de helenizarse:

< >

ὦν πόλις, ὦν γῆ, καὶ λευκὸν ὕδωρ,
 ὑπατοὶ τε θεοὶ, καὶ βαθυτίμους
 χθόνιοι θήκας κατέχοντες,
 καὶ Ζεὺς σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ
 ὀσίων ἀνδρῶν, (...)

[Oh dioses ancestrales de Argos]⁸⁹ de los cuales es la ciudad, de los cuales es la tierra y el agua pura, elevados dioses y subterráneos que ocupan las muy honradas tumbas y Zeus salvador, el tercero, protector del hogar de los varones sagrados (...)

La *epiklesis* introduce la *euche*, compuesta a partir de dos acciones que integran una estructura balanceada. La prolija elaboración de la plegaria es perspicaz y sutil:

δέξασθ' ἰκέτην
 τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίῳ
 πνεύματι χώρας' ἀρσενοπληθῆ δ'
 ἔσμον ὕβριστήν Αἰγυπτογενῆ,
 πρὶν πόδα χέρσῳ τῆδ' ἐν ἀσώδει
 θεῖναι, ξὺν ὄχῳ ταχυήρει
 πέμψατε πόντονδ'· (27-34)

Reconoced como suplicante a esta femenina formación coral, con el aire reverencial de esta tierra; pero al enjambre lleno de hombres, desmesurado, de la estirpe de Egipto, antes de que ponga el pie en esta fangosa tierra firme con un carro de rápidos remos, enviadlos hacia el mar.

En primer lugar, se trata de dos pedidos simultáneos y complementarios.⁹⁰ Los imperativos δέξασθ' (27) y πέμψατε (34), coordinados por un δέ (30) fuertemente adversativo, exponen la oposición entre las Danaides y los hijos de Egipto. Para las Danaides, una súplica efectiva involucra el cumplimiento de ambos objetivos: ser reconocidas por los dioses como suplicantes y que sus primos no puedan llegar a la costa de Argos. La primera de las demandas insiste sobre las dos cuestiones fundamentales que programa esta oda inicial: el impacto de la *opsis* y la trascendencia de la naturaleza ritual de la *performance*. Αἰδοίῳ πνεύματι χώρας (“con el aire reverencial de esta tierra”, 28) implica que quienes suplican no son nativas, o, al

⁸⁹ Traducimos la conjetura que Sommerstein (2008: 292-293) reproduce de West (ἀλλ' ὁ πατριος δαίμονες Ἄργους), tal como el editor señala en el aparato crítico.

⁹⁰ Nótese el paralelismo de ambas construcciones sintagmáticas, que presentan el imperativo de segunda persona del plural que indexa el agente, las divinidades, y el acusativo que indexa el paciente, las Danaides y los Egipcios.

menos, no de apariencia, pero procuran serlo a través de la adopción del ritual que corresponde a la ocasión de su llegada. La segunda demanda constituye un auspicio disfrazado de ironía, ya que, efectivamente, los Egipcios alcanzarán rápidamente tierra firme y este pedido no será cumplido.

Otra agudeza de esta *euché* es la composición a partir de los pares antagónicos *ικέτην τὸν θηλυγενῆ στόλον* (27-28) y *ἀρσενοπληθῆ δ' ἔσμὸν ὑβριστῆν Αἰγυπτογενῆ* (28-29), que representan la manera como las Danaides perciben el enfrentamiento con sus primos: desde el aspecto biológico/sexual (*θηλυγενῆ*, 27; *ἀρσενοπληθῆ*, 28) y desde el aspecto cultural/religioso, ya que las Danaides se autopresentan como suplicantes (*ικέτην*, 27) y como formación coral/ritual (*στόλον*, 27); mientras que los Egipcios, representados a partir del campo semántico de la naturaleza salvaje (*ἔσμὸν*, 29), son definidos como “desmesurados” (*ὑβριστῆν*, 29).

A continuación, el pedido vinculado con el enemigo recrudece cuando las Danaides osan pedir tempestades y muerte para sus pretendientes (34-36).⁹¹ No basta, para ellas, ser beneficiadas con la distancia. El pasaje muestra cómo el exceso de las Danaides sobreviene cada vez que expresan el exceso de los Egipcios: el intento de desposarlas contra su voluntad (*ἀεκόντων*, 39), así como la violencia asociada al acto sexual (*σφετέριζάμενοι*, 36; *ἐπιβῆναι λέκτρων*, 37), que las jóvenes entienden como violación.

En consecuencia, sólo cuarenta versos que conforman esta sección dinámica de la oda bastan para componer tanto la ocasión performativa como la coyuntura dramática. El coro tiene la oportunidad de referirse a sí mismo en tanto ejecutor de un ritual específico, a Zeus, a los hijos de Egipto, a Dánao, a su lugar de origen, al de destino, a Ío y a Épafo. Sin embargo, la heterogeneidad referencial no es dispersa, pues permite establecer distanciamientos y aproximaciones a partir de un centro, constituido por el exótico grupo que, mientras marcha en fuga, *performa* el ritual de súplica, una práctica cultural propia de la región receptora. Así, esta primera sección genera una memoria inicial, una red de referentes entrelazados que serán desplegados luego, durante el desarrollo de la obra.

⁹¹ Especialmente, *ὄλοιντο* (“que perezcan”, 36), en el mismo nivel que *πέμψατε* (34).

2.2.2. 40-175. Parte estática. Canto en el altar.⁹²

40-56. Pasaje hímnico

νῦν δ' ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν, ὑπερ-
πόντιον τιμάορ', ἴνιν
ἀνθονομούσας προγόνου βοῶς ἐξ ἐπιπνοίας,
Ζηνὸς ἔφασιν: ἐπωνυμία δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος
αἰῶν
εὐλόγως, Ἐπαφον δ' ἐγέννασεν·

Pero ahora, porque he invocado al novillo de Zeus, defensor ultramarino, al hijo de nuestra antecesora, la vaca nutrida de flores, el del toque, concebido a partir del soplo de Zeus –y el tiempo fatal cumplió razonablemente con el epónimo y engendró a Érafo.

El comienzo de la sección estática se señala con el adverbio νῦν (40) en posición inicial de verso acompañado de la conjunción δέ (46) con sentido adversativo, que precisan el fin de la procesión y el asentamiento en los altares Argivos. El afianzamiento espacial marca, a través del adverbio, un hito temporal: el emprendimiento del ritual de súplica. La nueva coordenada espacio-temporal se conecta con los participios de dos verbos *performativos*: ἐπικεκλομένα (“porque he invocado”, 40)⁹³ y ἐπιλεξαμένα (“después de llamarlo por su nombre”, 49). El primero de ellos es un elemento de autorreferencialidad genérica, dado que indica uno de los componentes esenciales del himno, la *epíklesis*. El objeto de la invocación de esta *performance* hímnica en el lugar sagrado, Érafo (Δῖον πόρτιν, 41; Ἐπαφόν, 45), recupera y expande la oscura mención de los versos 15-19, ya citados. Ὑπερπόντιον τιμάορ’ (“defensor ultramarino”, 42-43) insiste en la acción reciente del viaje y en la necesidad de protección en una tierra ajena. Nuevamente, el reconocimiento de Érafo como ancestro compele a que el reclamo de las Danaides sea aceptado.

La envergadura del tiempo performativo se trasluce en la reiteración del adverbio inicial. Un nuevo “ahora” (νῦν, 50; 52) retorna al tiempo de la *performance* y anuncia la narración del mito:

ὄντ' ἐπιλεξαμένα,
νῦν ἐν ποιονόμοις
ματρὸς ἀρχαίας τόποις, τῶν
πρόσθε πόνων μνασαμένα, τά τε νῦν ἐπιδείξω
πιστὰ τεκμήρια γαιονόμοισι δ' ἄελπτά περ ὄντα

⁹² Acerca de los metros empleados en esta “parte estática” de la oda y su función en la composición del *clímax*, Kitto (2011³: 4-5).

⁹³ La oración que comienza con este participio nunca alcanza su verbo principal y es abandonada en el verso 45, tal como señala Sommerstein (2008: 295).

φανείται.
γνώσεται δὲ λόγου τις ἐν μάκει. (49-56)

Después de llamarlo por su nombre, ahora, en los lugares con campos ricos en césped de su madre antigua, porque recordé las penas de antaño, mostraré confiables pruebas, las de ahora, y, aunque inesperadas, serán evidentes para los habitantes de esta tierra.

En esta oportunidad, el participio también constituye un elemento de autorreferencialidad genérica: *μνασαμένα* (“porque recordé”, 52) designa el comienzo de la *hypómnēsis*, que se concentra en el mito de Ío. En ese *tópos* fronterizo donde se encuentran los altares de los dioses de la ciudad, el coro expande el alcance de su súplica reorientando las referencias de su espacio pasado y virtual (*πρόσθε*, 52)⁹⁴ sobre el actual (*νῦν*, 40, 50 y 52). Esta alternancia es constante a lo largo de la oda y de la obra.

En el desdoblamiento de mega-referencias en el que la relación entre Ío y Zeus se homologa a la de las Danaides y los hijos de Egipto, se representan dos interpretaciones antagónicas de la historia: la acotada y desacertada de las Danaides y la amplia y lúcida del espectador. Zeus resulta para las jóvenes el paradigma del “salvador” ideal, pero ellas perciben con inocencia los sucesos del mito. Tal como se revela en *Prometeo encadenado*, Zeus es el opresor libidinoso de Ío, la causa de sus sufrimientos, no simplemente su liberador.⁹⁵ De este modo, lo que pretende funcionar como recordatorio acerca de la asistencia del dios, constituye un recurso irónico que, a partir de aquí, se sostiene sin modificarse hasta el final de la obra.

Por otro lado, el adverbio *νῦν* del verso 52, que establece un juego temporal con *πρόσθε*, está sustantivado por el artículo neutro plural, lo que le otorga carácter demostrativo. El sintagma se constituye como complemento de otro verbo performativo, *ἐπιδείξω* (53), cuyo prefijo, *ἐπί*, insiste sobre el valor deíctico que el propio verbo posee por etimología: se trata de *de*-mostrar los derechos de la condición social de las Danaides, no sólo como extranjeras, sino también como Argivas, como descendientes de Ío, tanto ante el destinatario esperado por ellas, el potencial

⁹⁴ El adverbio *πρόσθε* en posición atributiva y modificador del sustantivo *πόνων* cobra un doble valor, en este caso, anafórico y simbólico. En cuanto al primer aspecto, es correferencial con las penas de las Danaides, ya anticipadas entre los versos 1 y 50. El adverbio, que puede ser interpretado como temporal y como espacial, señala los sufrimientos pasados en el lugar de origen, Egipto. Al mismo tiempo, señala simbólicamente las penas de su antepasado, Ío. En este caso, *πρόσθε* tiene otra correferencia: *ματρὸς ἀρχαίας τόποις*.

⁹⁵ Se trata de la tesis de Murray (1968: 46-76). Para mayor información sobre la manipulación del mito de Ío en *Suplicantes* y *Prometeo encadenado*, cfr. Duchemin (1979: *passim*), que estudia las características de este mito en Grecia antes de Esquilo y su vínculo con las fuentes orientales.

salvador, como ante el destinatario secundario, el público del teatro. El verbo y el complejo deíctico formado por el artículo y el adverbio resaltan el carácter narrativo y expositivo que caracteriza la primera parte de la obra, aunque esta no siga un esquema cronológico lineal.⁹⁶ La *epexégesis* consistirá en el relato (λόγου, 56) de la situación actual de las Danaides, que justifica la mención de una tercera persona indefinida (τις, 56) que oficie como destinatario.⁹⁷

57-76. Pasaje trenódico. En el segundo par estrófico (57-67), el tono cambia de manera abrupta. Mientras que el pasaje anterior orienta al espectador hacia una exposición emparentada con la oratoria y el discurso forense,⁹⁸ la trama sorprende con la *performance* de un lamento:

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
 ἔγγαιος οἴκτον ἄϊων,
 δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρεΐας
 μήτιδας οἰκτρᾶς ἀλόχου,
 κερκηλάτου γ' ἀηδόνοσ,
 ἄτ' ἀπὸ χλωρῶν ποταμῶν εἰργόμενα
 πενθεῖ μὲν οἴκτον ἠθέων,
 ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως
 ὄλετο πρὸς χειρὸς ἕθεν
 δυσμάτορος κότου τυχῶν. (57-67)

Y si algún nativo que entiende el vuelo y el canto de las aves se encuentra cerca, cuando escuche mi lamento, creará que escucha una voz como la de la esposa de Tereo, digna de piedad por sus ardides, o al menos la de un ruiseñor perseguido por un halcón, porque lamenta su nuevo destino sobre los ríos verdeamarillentos, después de haber sido expulsado de su morada, y compone el hado de su hijo que fue destruido por una mano familiar, tras experimentar la cólera de una madre desnaturalizada.

⁹⁶ La posición de Willink (2009: 32) es diferente: “What then of the sense? Many critics have justly considered the sense incomplete without a genitive dependent on τεκμήρια denoting the matter(s) of which the chorus are about to show forth evidence. But all their proposals have been misconceived as to the sense to be looked for. It is not of lineage, kinship etc. that (further) ‘proofs’ are about to be shown. The ‘persuasive τεκμήρια will be concerned rather with the pity-meriting plight of the asylum-seeking Danaids, and as such will feature a good deal of lamentation, beginning with the ‘lamenting nightingale’ topos and proceeding in more exclamatory mode in the later stanzas of the Parodos (112–75)”. Desde nuestro punto de vista, la angustia que amerita el lamento de las Danaides no es anticipada. Justamente, la oda inicial muestra los súbitos cambios que sufre el carácter de las protagonistas.

⁹⁷ El pronombre indefinido τις (56), sujeto de γνώσεται (56), anticipa al espectador la llegada del salvador pero conserva el suspenso, ya que las Danaides no saben quién se hará presente ante ellas. Esta referencia deíctica, por el momento vacía, se irá completando gradualmente, primero con el anuncio de Dánao (176-185) y, finalmente, con la intervención efectiva de Pelasgo como interlocutor de las jóvenes (234).

⁹⁸ La oda exhibe una alta frecuencia de palabras y expresiones de cuño legal. Justamente, los versos 53-54 constituyen un lugar común en oratoria (Sandin 2003: 77).

Sin embargo, el relato mítico no constituye una digresión.⁹⁹ El pasaje recupera la última referencia a un ignoto destinatario del discurso (τις ἔγγαιος, 57) y la oda se consagra, a partir de aquí, a la percepción auditiva (οἰωνοπόλων, 57; ἄϊων, 58; ἀκούειν ὄπα, 59), ampliando el sentido de λόγου (56). La imagen inicial es compleja, ya que condensa tres sentidos. El significado del adjetivo οἰωνοπόλος (“quien augura a partir del vuelo y el grito de las aves”, 57) alude a la fuga, resulta una representación autorreferencial del canto y funciona como presagio de los sucesos futuros. La comparación advierte que este lamento está fuera de los límites de la regulación social y anticipa la tendencia de las Danaides hacia los excesos, así como pone de relieve el tema de la muerte, cuyas repercusiones en la obra son múltiples. Asimismo, el parangón revela que las jóvenes se sirven de las emociones como recurso retórico, un esquema recurrente en la obra.

Si el mito de Ío constituye una representación dentro de la representación, este par estrófico promueve un vertiginoso abismo en el espectáculo, por su triple alejamiento de la actualidad *performativa* que, en este caso, transforma a una exiliada fugitiva en vengativa asesina de su pariente a través de la narración del mito de Procne.¹⁰⁰ Si bien las coincidencias parciales entre las Danaides y la esposa de Tereo son trascendentes, el foco de la comparación no reside en el tema de la expulsión de la vivienda hereditaria (62-64), ni en el asesinato de un pariente (αὐτοφόνως, 65), tampoco en la alusión sesgada a la maternidad (δυσμάτορος, 67).¹⁰¹ El fundamento es la identificación emocional (οἶκτον, 58; οἰκτρᾶς, 60; πενθεῖ, 63) y su expresión a través de la composición de un canto de lamento (ζυντίθησι, 65),¹⁰² tal como lo

⁹⁹ Sandin (2003: 77) inicia el comentario sobre la introducción del mito de Procne considerándolo una “digresión mitológica”. Haldane (1965: 34) no afirma que este pasaje constituya un paréntesis, pero no reconoce su transcendencia. En su artículo dedicado al análisis de los temas musicales y la imaginaria en Esquilo, concentrado en el simbolismo verbal, pretende reflexionar sobre la habilidosa manipulación de las imágenes musicales utilizadas por el dramaturgo para enfocar un clímax, iluminar un momento de conflicto o ironía, e incluso subrayar un patrón dramático. No obstante su propósito, afirma que *Suplicantes* es el único drama esquiliano en el cual el simbolismo musical es limitado. Haldane menciona este pasaje como una mera comparación, en la que sólo advierte la anticipación del crimen de las Danaides. Por el contrario, Orselli (1990: 22) afirma: “A proposito della relazione tra mito di Procne e mito delle Danaidi, è interessante osservare come tale connessione non venga meno nel corso della tragedia, ma sia più volte richiamata attraverso l'immagine dello stormo di uccelli a cui vengono associate sia le Danaidi sia i figli di Egitto...”

¹⁰⁰ El mito fue tratado por Sófocles en el perdido *Tereo*. Esquilo alude a este mito también en *Ag.* 1140-1149. Para un análisis pormenorizado de la función de este mito en *Suplicantes*, Neuhausen (1969).

¹⁰¹ Gantz (1978: 281): “Use of *δυσμάτορος* suggests too a further relevance in the myth. Procne is a poor mother to her child, slaying him with her own hands; the Danaids are no mothers at all, since by eliminating their husbands they preclude even conception.”

¹⁰² Willink (2009: 37) no está de acuerdo con esta traducción, recomendada por Friis Johansen-Wittle, y propone: “ ‘and she puts together (with this grief) the death of her child ...’; the straight forwardly

explicitan las Danaides :

τῶς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι
δάπτω τὰν ἀπαλὰν εἰλοθερῆ παρειάν
ἀπειρόδακρύν τε καρδιᾶν
γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι
δειμαίνουσ' ἀφίλου τᾶσδε φυγᾶς
ἀερίας ἀπὸ γᾶς
εἶ τις ἐστὶ κηδεμών. (69-76)

Así también yo, que gusto de quejarme a la manera jonia, desgarró la delicada mejilla quemada por el sol y mi corazón profuso en lágrimas. Recojo flores de sufrimiento porque temo si existe alguien que se preocupe por un exilio tal, sin amigos, desde una tierra brumosa.

El paradigma se empeña en resaltar la sonoridad de la *performance* y, sobre todo, su impronta trenódica (φιλόδυρτος, 69; δάπτω, 70; ἀπειρόδακρύν τε καρδιᾶν, 71; γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι, 72). La frase del verso 69, que señala el motivo de la comparación, es fundamental para comprender la exótica naturaleza de las Danaides no sólo por la expresa analogía, sino porque invierte un *tópos* característico de la literatura griega: la idea de que las canciones de lamento provienen de Oriente.¹⁰³ Esta formación coral extranjera¹⁰⁴ describe su lamento como jónico y demuestra, en esta operación metarreferencial, su intención de asimilarse e integrarse a la comunidad griega a través de la práctica ritual.

La interacción genérica entre lírica trágica y treno es particularmente compleja, ya que las convenciones del lamento trágico eran muy diferentes de las del mundo real contemporáneo a la representación. Además, la escasez de evidencia dificulta aislar características específicamente trenódicas. En términos generales, Swift señala: “Whatever the use of the term θρῆνος in the archaic period, it is certainly the case that by the fifth century it was used to mean simply a lament. The use of θρῆνος as a genre-term suggests that it may have retained an association with formal performance -there is certainly no other term which can be used to denote a formal dirge. In tragedy, however, we find θρῆνος used interchangeably with other

etymological sense of ξυντίθησι as required in this context”. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el verso 69 subraya el carácter performativo del canto como punto de comparación fundamental. Sandin (2003) sugiere la idea de “entretejer”, que es adecuada si se piensa en la virtuosidad politemática del ruiseñor. No obstante, esta opción pone el acento solamente en uno de los términos de la comparación, mientras “componer” fusiona al ave y a las Danaides en una misma actividad.

¹⁰³ Cfr. *Coéforas*, 423-424; *Ifigenia en Tauris* 179-184; *Fenicias*, 1301-1302; *Orestes*, 1395-1399; Hall (1991: 44, 83-84).

¹⁰⁴ Como en la mayoría de las oportunidades en las que las Danaides pretenden destacar su helenización, la asimilación coexiste con la marca de la diferencia. En este caso, εἰλοθερῆ (“quemada por el sol”, 70) produce el efecto de contraste entre apariencia y discurso.

words of lamentation, without any discernible subtleties in the way they are deployed.”¹⁰⁵

Más allá de las dificultades expuestas, la coincidencia en la ocasión, que señala contundentemente la interacción genérica, resulta indiscutible: el motor del canto trenódico es, siempre, la muerte. Por ello, son naturalmente frecuentes el vocabulario y los tópicos conectados con el amplio campo semántico del llanto, el duelo y el fin de la vida. Por otro lado, el treno en la tragedia podía participar ocasionalmente de ciertas convenciones literarias: referencia a la pérdida que significaba el muerto como figura social y las consecuencias de su muerte; percepción antropomorfizada del alma, disfrutando de las mismas actividades que en vida; ejecución de ciertos gestos rituales típicos, como el desgarrar de la vestimenta femenina¹⁰⁶ o la autolaceración.¹⁰⁷ Sin embargo, el lamento trágico aparece usualmente corrompido en alguna de sus formas, es decir, extrañamente representa el ritual funeral griego. Por ejemplo, el doliente se lamenta aisladamente y no en grupo; el treno es ejecutado por la misma persona que está a punto de morir; el cuerpo está ausente, etc. Pero, si bien el socavamiento de las convenciones genéricas tiene intenciones de crear un efecto perturbador, el treno es siempre una respuesta a un evento angustioso. No obstante, la desobediencia mina la posibilidad de cumplir con la meta reconfortante que este ritual persigue.

Por lo tanto, el treno cumple dos requisitos: por un lado, compromete a la audiencia con el sufrimiento del personaje, despertando la compasión; por el otro, resulta llamativo y discordante por la manera como quiebra las convenciones griegas. El componente transgresor constituye un recurso dramático valioso para generar otro efecto sobre el espectador. En el caso de las Danaides, el desmesurado lamento en escena anticipa sus futuros excesos. Según la norma, las mujeres debían saber controlar

¹⁰⁵ Swift (2010: 303). Los estudiosos coinciden en que el treno o canción funeraria en el período arcaico no era una simple expresión espontánea de lamento. Conforme convenía a una pieza profesional, el tono era de restricción, más que apasionado. Cfr. Alexiou (1974: 102-108).

¹⁰⁶ Taplin (1977: 121).

¹⁰⁷ Si bien esta práctica estaba prohibida y penalizada en el siglo V, vale la pena considerar la postura de Swift (2010: 317), que dedica un apartado especial a la legislación funeraria y afirma: “In the case of funerary song, however, the situation is very different, for we know that the state explicitly outlawed many of the funerary practices which had previously been traditional. Thus, when tragedy alludes to these ritual practices, it is not simply evoking a tradition, but recreating activities which would be illegal if performed in real life”.

su aflicción¹⁰⁸ y le correspondía manifestarla en un ámbito privado,¹⁰⁹ pero las hijas de Dánao exhiben libremente sus pasiones en los altares públicos, ejerciendo, incluso, el daño sobre su propio cuerpo (δάπτω τὰν ἀπαλὰν εἰλοθερῆ παρειάν, 70).

Por estos motivos, el verso 69 resulta irónico tras el recitado del verso anterior: las jóvenes pretenden entonar cantos de lamento a la manera griega,¹¹⁰ pero transgreden las normas en la realización espacial y gestual. El verbo *performativo* δάπτω (70) cobra sentido por la presencia de su complemento, que realza la apariencia extranjera de las ejecutoras. Una vez más, percepción visual y auditiva generan una contradicción irónica. De este modo, aunque el extremo sufrimiento de las Danaides provoca conmiseración, también es presentado como “otro”, unido a lo femenino y lo bárbaro. Esta naturaleza ritual impropia y salvaje está, justamente, simbolizada por el canto del ruiseñor,¹¹¹ que insinúa el potencial destructivo inherente al comportamiento de las jóvenes y estimula a percibir su lamento, más que como una respuesta comprensible a su coyuntura, como una actitud cuestionable que puede conducir a la violencia.

77-111. Pasaje himnico.¹¹² En el verso 77 se retoma el tono himnico con una nueva *epiklesis*, esta vez a los dioses ancestrales: ἀλλά, θεοὶ γενέται, κλύετ' εὔ τὸ δίκαιον ἰδόντες (“pero, dioses de nuestra raza, escucháis bien, porque ya habéis visto lo justo”). Como señala Willink, “the Chorus move from ‘fear’ to ‘hope’, with a loosely syllogistic argument.”¹¹³ En esta instancia, se destaca la necesidad de persuadir a las divinidades a través del discurso, una vez que han visto cómo las Danaides exhiben su

¹⁰⁸ Las heroínas trágicas suelen ser aconsejadas en relación al control de su pena. Por ejemplo, Antígona e Ismena al final de *Edipo en Colono*, 1693-1696; 1720-1724.

¹⁰⁹ En el final de *Antígona*, por ejemplo, el mensajero sugiere que una demostración pública del dolor sería inadecuada (1250).

¹¹⁰ El sintagma nominal asume el valor más amplio de “griego”. Cannattà Fera (1980: 189): “Tale affermazione si spiega facilmente dal punto di vista dei popoli orientali, i quali designavano tutto il paese con la denominazione di quella parte di esso a loro piú vicina”.

¹¹¹ Para un estudio del mito en relación con su sentido sociológico y religioso, Burkert (1983: 179-85).

¹¹² Hemos anticipado algunas de estas hipótesis en la ponencia “Zeus en la *párodos* de *Suplicantes* de Esquilo. Ambigüedad al servicio de la tensión y la expectativa”, presentada en ocasión de *las IV Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. “Diálogos Culturales”*, UNLP, noviembre de 2009.

¹¹³ Willink (2009: 39). El autor propone una interpretación de este verbo de *captatio* que posibilita esta apreciación (p. 40): “κλύετ’ is sometimes mistaken here as imperative, but cannot properly be dissociated from the adjacent εὔ (εὔ κλύειν, as at 175, *Ag.* 468, etc.) And the argument calls for a statement rather than an appeal to ‘harken’”. Respecto del adjetivo que traducimos como “de nuestra raza”, Willink (p. 40) señala: “γενέται (with θεοί) is synonymous with γενέθλιοι (θεοί) (cf. *Sept.* 639, *E. Ion* 1130, and Latin ‘genitales’), the sense of the adjective here certainly ‘genital, presiding over generation’ (cf. *Pl. Leg.* 729c, 879d), so implicitly with γάμοι as a central concern of these gods”. En este sentido, la apelación de las Danaides es coherente con el pedido de protección a Zeus como padre de su linaje.

piEDAD en el respeto del ritual de súplica. El pedido reitera la preocupación por las bodas (80-82).

La sección media, que había sido alterada en la sección dinámica de la oda, se respeta en esta sección estática para ganar el favor de Zeus. En el verso 86, el *Er-Stil* reemplaza abruptamente al *Du-Stil*¹¹⁴ y el modo sintáctico real, al desiderativo realizable, señalando el comienzo del himno hacia la divinidad que ha dado origen a su γένος y que, no azarosamente, fue invocada al iniciar la *performance*. El himno cumple a la perfección con los principios de *eulogía* y *eufemía*. Su refinada técnica de elogio y persuasión resulta un obsequio, un ἄγαλμα verbal para la divinidad. Sin embargo, se trata de un pasaje que ha confundido a los comentaristas de todos los tiempos, no sólo porque su inicio es corrupto y no ha sido nunca enmendado convincentemente,¹¹⁵ sino, fundamentalmente, por las asombrosas características de ubicuidad y omnipotencia con las que es ponderado el dios. La atención sobre algunos pasajes permite comprender la construcción de este costado más complejo de Zeus, diseñado como auspicio del desarrollo de la obra:¹¹⁶

στρ. δ
86 εἶθ' εἶη' κ Διὸς εὔ παναληθῶς·
87 Διὸς ἕμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη·
93 δαῦλοι γὰρ πραπίδων

¹¹⁴ Furley-Bremer (2001: 1).

¹¹⁵ Para una síntesis de los *scholia*, interpretaciones y conjeturas sobre este pasaje, cfr. Booth (1955) y Sandin (2007). A diferencia de Booth (1955; 1974), Rash (1981) y Garzya (2004: 96), que defienden el orden tradicional de los versos, Sandin (2007: 209) supone la existencia de intercambios simétricos en 86-95, asimilando este proceso al *amoibaion* (843-910). La edición de Sommerstein (2008: 300) sigue la transposición de Westphal, de 88-90 a 93-95.

¹¹⁶ En el siglo XX, la crítica ha estudiado intensamente las creencias de Esquilo sobre Zeus. Cfr. Golden (1961), Grube (1970) y Lloyd Jones (1956). Como señalan Furley-Bremer (2001: 283), “Scholars tended in the past to detect in these lyrics the poet's personal profession of faith in Zeus' sublime omnipotence; this cannot be proven or refuted. It is rather that Aeschylus - far from stepping out of the dramatic frame for the delivery of a personal statement - has invested these hymns with his full poetic power in order to obtain an intensely dramatic effect within the frame of the plot.” Por otro lado, la “religión de Esquilo” ha sido analizada generalmente a partir de dos miradas: la comparativa y la evolucionista. Ambas significaron que *Suplicantes* haya sido estimada siempre en relación con el resto de las obras conservadas, fundamentalmente *Orestíada* y *Prometeo encadenado*. En este sentido, por ejemplo, se ha analizado la figura de Zeus en *Suplicantes* según las similitudes con el famoso “Himno a Zeus” de la párodos de *Agamenón* 160- 191, donde Zeus es el “rey de reyes”, considerando que se trata de un mero “antecedente” de su obra maestra. Asimismo, mucho se ha escrito acerca del evidente contraste con el dios tirano de *Prometeo encadenado*, donde el poder y la permanencia de Zeus se muestran limitados, y el propio dios es objeto del destino. En cualquiera de los casos, estos enfoques redundaron en el desconocimiento de las cualidades intrínsecas de *Suplicantes*. En este apartado no se pretende la reconstrucción de un credo esquileo ni una explicación de las “inconsistencias” que surgen a partir de estas lecturas. La comparación es, en el mejor de los casos, la mirada que permite iluminar los cambiantes contornos de los poderes divinos en Esquilo, para poder apreciar que los dioses no están separados de la interacción de fuerzas que constituyen el drama en su acepción primaria, como “acción”.

δάσκιοί τε τείνου-
95 σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.

ἀντ. δ
91 πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νότω,
92 κορυφᾷ Διὸς εἰ κρανθῆ ἡ πρᾶγμα τέλειον.
88 παντᾶ τοι φλεγέθει
κἂν σκότῳ μελαίνα
90 ζῶν τύχα μερόπεσσι λαοῖς.

στρ. ε
96 ἰάπτει δ' ἐλπίδων
ἄφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς,
βίαν δ' οὐτιν' ἐξοπλίζει.
100 πᾶν ἄπονον δαιμονίων·
ἦμενος ὄν φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
πας ἐδράνων ἐφ' ἀγνῶν. (86-103)

Verdaderamente, ojalá que a partir de Zeus resulte bien. El deseo de Zeus no es fácil de perseguir ni capturar, pues los caminos oscuros e intrincados de su corazón se extienden, incognoscibles, para mirar absolutamente todo. Y la acción irrevocable cae firme, y no sobre la espalda, si ha sido ordenada con la cabeza de Zeus. Así, brilla en todas partes, incluso en la negra oscuridad, junto con el azar, para los hombres de voz articulada. Y derriba de sus esperanzas, elevadas como torres, a los completamente destructibles mortales, pero no se arma con ninguna fuerza. Todo es sin esfuerzo entre las divinidades: sentado, de algún modo, alcanza su propósito absolutamente desde allí mismo, desde sus puros asientos.

Los versos iniciales instalan, por primera vez, la duda acerca de la providencia divina. El verso 87, Διὸς ἕμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη (“el deseo de Zeus no es fácil de perseguir ni capturar”) anticipa la posibilidad de la sorpresa aún para las Danaides, quienes no sólo son descendientes de Zeus, sino también suplicantes. Sobre el sentido de este verso, Booth sostiene: “this presumably implies, in the context, that it will not be at all easy for the Egyptians to catch the Suppliants, if Zeus wills otherwise. At the same time it implies that Zeus is always liable to spring an unpleasant surprise which will thwart the chase.”¹¹⁷ Por otro lado, ἕμερος, que no reviste el sentido de “voluntad”, parece ser usado para aludir al deseo de los Egipcios por las Danaides, y

¹¹⁷ Booth (1955: 24). Además, en este contexto en que las suplicantes están siendo “cazadas” por los hijos de Egipto, la selección léxica funciona como metáfora múltiple. Justamente, en un artículo posterior, Booth (1974: 208) se detiene en este término para discutir la transposición de Westphal de los versos 86-95: “The word εὐθήρατος is likely to contain an allusion to the dramatic situation. The Egyptians in the *Supplikes* know perfectly well where the Suppliants are. They are not tracking them down with a view to finding them; they are in hot pursuit, hoping to capture them. In such a context, the natural meaning for εὐθήρατος is 'easy to pursue and capture', rather than 'easy to track down'.” Seguimos la propuesta de traducción de Booth, aunque respetamos el criterio de Sommerstein (2008) en cuanto al orden de los versos del pasaje.

posiblemente al de Zeus por Ío.¹¹⁸

Probablemente, las Danaides entienden que Zeus es el único medio de escapar de sus primos. En semejante contexto, es razonable que expresen la omnipotencia divina.¹¹⁹ Zeus lleva a cabo acciones finales y perfectas (πρᾶγμα τέλειον, 92) y su poder es imprevisible, según lo resaltan las palabras δαῦλοι (93), δάσκιοί (94) y ἄφραστοι (95); incommovible, subrayado por πίπτει (91) y ἀσφαλές (91); omnipresente, según se desprende del uso de παντῶ (88), πᾶν (100) y κατιδεῖν (95) y omnipotente, característica señalada por los términos ἄπονον (100), πως (101), αὐτόθεν (102, en relación con su trono) y ἔμπας (102). Para comprender el uso de estos términos en el contexto de esta tragedia,¹²⁰ resulta conveniente recuperar los estudios de Nilsson¹²¹ sobre religión y religiosidad griegas. El autor sostiene que los dioses griegos nunca poseen las cualidades de omnipresencia, omnisciencia y omnipotencia. Sin embargo, señala que, desde el punto de vista del sentimiento religioso práctico, cuando el hombre desea que los dioses satisfagan todos sus deseos, supone que pueden hacerlo, sin ignorar que la naturaleza sigue su propio curso. La observación se adapta perfectamente a la actitud de las Danaides: desesperadas, necesitan que Zeus lo pueda todo.¹²²

Los versos 96-97 constituyen un ejemplo claro de ironía dramática. Las Danaides demuestran su conciencia de que no hay nada que hacer contra la voluntad de Zeus: *ιάπτει δ' ἐλπίδων ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτούς* (“derriba de sus esperanzas elevadas como torres a los completamente destructibles mortales”). El tono de confianza en el poder del dios parece respaldar la referencia a las esperanzas

¹¹⁸ Ciertamente, es difícil pensar en la acción de Zeus como el fruto de un impulso irracional. Para la discusión sobre el uso de este término, Booth (1974: 209) y Garzya (2004: 90).

¹¹⁹ La justificación de Caldwell (1970) es diferente, apoyada en su propuesta de que todas las obras conservadas de Esquilo pueden ser examinadas desde el punto de vista de la influencia del padre sobre sus hijos. Esta hipótesis lo lleva a afirmar que, en *Suplicantes*, “omnipotence is transferred from father to god and king” (p. 93).

¹²⁰ Sobre los términos compuestos de este pasaje, Cuzzi (1970: 88-89). También ofrece una interpretación de varios pasajes Garzya (2004: 89-90).

¹²¹ Nilsson (1956: 191).

¹²² Para comprender el particular tratamiento de la figura de Zeus en *Suplicantes*, parece provechoso acudir a la creencia órfica, cuya influencia penetra en la trama en momentos críticos del drama, aquellos coyunturales, en los que la invocación de las Danaides al dios resulta tan desesperada que su figura ha de representarse para ellas como extraordinaria, es decir, omnipotente y ubicua. Seaford (2010: 182), a pesar de reconocer que este Zeus se asemeja a aquel del Himno a Zeus del papiro de Derveni, en el desarrollo de su trabajo deja de lado esta correspondencia e interpreta la omnipresencia como proyección cósmica de un proceso social histórico específico, el valor monetario abstracto.

de los hijos de Egipto, pero las jóvenes demuestran olvidar que ellas también son, irremediamente, “mortales completamente destructibles”.¹²³

El himno exhibe una imagen de Zeus inasible y ambigua. Zeus es, a la vez, protector y destructor.¹²⁴ Amalgamándose con el esperanzado pedido de quienes se sienten amparadas por el dios protector (Ἰκέσιος) que dio origen a su linaje (Γενέθλιος), la composición de esta faceta de la imagen divina promueve una incómoda sensación de tensión, entre el reconocimiento de la grandeza de la divinidad y la pequeñez del ser humano. En la sección final de este pasaje hímnico, se retoma la *euché*, que se adapta a la coyuntura personal:

ιδέσθω δ' εἰς ὕβριν
βρότειον, οἶος νεάζει πυθμῆν
δι' ἄμὸν γάμον τεθάλως (104-106)

Que mire hacia la desmesura humana, el modo como se renueva la raíz florecida gracias a mi boda.

El diseño anular del himno está encuadrado por dos plegarias, una al inicio y otra al final (86; 104). En la última, las jóvenes pretenden llamar la atención sobre la ὕβρις de los hijos de Egipto,¹²⁵ pero la amplitud del adjetivo βρότειον (105) incluye, para el espectador, la posibilidad de la ironía trágica. Así, el himno alcanza su clímax.

112-132. Pasaje trenódico. En el segundo pasaje trenódico, la interacción genérica se incorpora en el lenguaje performativo:

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ,
ἰὴ ἰή, ἰηλέμοισιν ἐμπρεπῆ
ζῶσα γόοις με τιμῶ.

Pronuncio mi discurso mientras lloro semejantes pasiones vanas, agudas y graves, que hacen derramar mis lágrimas ¡ié, ié!, idónea para entonar iálemos. Mientras viva, me honraré con gemidos.

¹²³ En los versos 1057-1058, las Danaides consideran la posibilidad de que Zeus no cumpla sus deseos. Sin embargo, la duda ocurre al final de la obra y podría conducir al desarrollo del mito en las secuelas.

¹²⁴ La afirmación está inspirada en el título del artículo de Golden (1962) “Zeus the protector and Zeus the destroyer”, aunque dicho estudio no esté dedicado exclusivamente a *Suplicantes*.

¹²⁵ Garzya (2004: 92): “La *hybris* degli Egizi è vista, con complessa trama semantica, come un momento di vita del mondo vegetale (103-105): intorno all'idea del "germogliare" (τεθάλως) ruotano quelle di πυθμῆν, "ceppo" nel duplice valore di tronco (*Bacch.* 5, 198 πυθμένες θάλλουσιν ἐσθλῶν) e di stirpe (*Cho.* 260), e di νεάζειν nel duplice valore di "rifiore" (Lucillio, *AP* XI 256,4) e di "folleggiare giovanilmente", con connotazione negativa, quest'ultimo, come piu volte nei *Persiani* (744.782 ecc.).” Garzya no trata otros sentidos del pasaje, que puede interpretarse en relación con Ío, asociada en la obra con imágenes del mundo vegetal e, incluso, según un uso irónico que señalaría hacia los sucesos posteriores del mito. Esta última interpretación implicaría que la estirpe se renueva gracias a la boda de Hipermestra con Linceo y el hijo producto de su unión.

En primer lugar, las Danaides explican que sostienen su discurso (λέγω, 111) mientras practican el ritual fúnebre (θρεομένα, 111). Al valor autorreferencial de este participio, que marca no sólo la simultaneidad de las acciones discursiva y performativa, sino también el uso pertinaz del léxico luctuoso en la construcción de su acusativo interno (πάθεα μέλεα λιγέα βαρέα δακρυοπετιῆ, 111-112),¹²⁶ el verso siguiente suma un indicio del barbarismo de las Danaides, que se caracterizan como ἠλέμοισιν ἔμπρεπῆ (“idóneas para entonar *íalemos*”, 113). El ἠλέμος (en ático, ἰάλεμος) que entona el coro de Danaides con el acompañamiento de gritos rituales (ἰή, ἰή) está vinculado al *nómos ielemistriás*, un canto de duelo oriental de tonos agudos y graves, habituales en la música del *páthos*.¹²⁷ De este modo, la oda continúa acentuando la naturaleza contradictoria de las protagonistas, que en el verso 69 sostenían lamentarse “a la manera jonia”.

En este pasaje, las Danaides se muestran poseídas por la pasión. Su condición no sólo se revela en la “re-orientalización” de su canto, sino en el ímpetu de su comportamiento, puesto que pierden la capacidad de autocontrol: ζῶσα γόοις με τιμῶ (“mientras viva me honraré con gemidos”, 117).¹²⁸ Γόοις también es un indicador performativo. Alexίου afirma que *treno* y *góos* eran distinguibles en la época arcaica de acuerdo con la manera ritual de su *performance*, “using θρῆνος for the set dirge composed and performed by the professional mourners, and γόος for the spontaneous weeping of the kinswomen.”¹²⁹ Si bien la autora señala que en el período clásico *treno*

¹²⁶ Verdenius (1985: 302): “But if θρεομένα λέγω is considered to form one notion, there is no difficulty in taking the three adjectives as internal accusatives”. A diferencia del autor, no consideramos que el verbo principal y el participio formen una sola noción que, por ejemplo, pueda traducirse simplemente por “lamentar”, sino que, por el contrario, indican la coexistencia de dos acciones paralelas, que se realizan alternadamente. Es decir, el pasaje reproduce el contraste de los versos 54-56 y 58-67. No obstante, el matiz adverbial elegido para la traducción del participio plasma la simultaneidad de ambos procesos, retórico y emotivo, ya que, más allá de la segmentación del canto, se considera la oda como una totalidad.

Como puede verse, el llanto es otra característica de comparación del lamento de las Danaides con el del ruiñeñor. Cfr. ἀπειροδακρύν, 72, en el apartado I.2.2.2, dedicado al “Pasaje trenódico. 57-76.”

¹²⁷ Calderón Dorda (2002: 100-101) y Alexίου (1974: 103).

¹²⁸ Diggle (1982: 129): “με τιμῶ is alleged to be the only Aeschylean instance of the reflexive use of an enclitic pronoun as a direct object.” Según nuestro punto de vista, este extraordinario uso resulta aún más llamativo si se juzga la relevancia del verbo, cuyo objeto suele estar vinculado con la esfera divina. Considerando estas particularidades, el verso es representativo de la dificultad de las Danaides para comportarse de manera mesurada.

¹²⁹ Alexίου (1974: 103).

y *góos* eran términos intercambiables, es probable que el último conservara un sentido menos refrenado, más pasional y extático.¹³⁰

El acrecentamiento gradual del desenfreno de las Danaides, que alcanzará la cima en el pasaje hímnico final, se manifiesta también en el primer *ephymnio*:

ἰλεῶμαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν–
καρβᾶνα δ' αὐδᾶν εὔ, γᾶ, κοννεῖς–
πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λινοσινεῖ
Σιδονία καλύπτρα. (118-121)

Intento propiciar a la montaña Apia –pues conoces bien, tierra, mi bárbara voz- y me precipito una y otra vez sobre mi velo sidonio con el lino desgarrado.

El estribillo no sólo pone en palabras la singularidad del habla extranjera de las protagonistas. El verbo performativo ἐμπίτνω (“me precipito”, 120) indica el movimiento coreográfico que acompaña el lamento: el coro se habría abalanzado sobre sus velos simulando desgarrarlos. Para el espectador, este habría sido otro síntoma de exceso, dado que el rasgar las vestimentas estaba prohibido por la legislación funeraria. Asimismo, la desestabilización se traslada al ámbito compositivo, pues la estructura de este canto, hasta ahora simétricamente organizado, se desequilibra con la introducción del estribillo.¹³¹

La estrofa final de este pasaje trenódico justifica la creciente desesperación de las Danaides. Cuando termina el canto, la incertidumbre comienza a adueñarse de ellas:

ἰὼ, ἰὼ, ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι
ποῖ τόδε κῦμ' ἀπάξει; (125-126)

*¡Ió, ió, ió! inciertas penas. ¿Hacia dónde me conducirá este oleaje?*¹³²

133-153. Pasaje hímnico. Tras la repetición del primer *ephymnio* que pone fin al pasaje trenódico, las Danaides parecen recuperar la compostura por unos instantes. Reanudando la alegoría marítima, el desasosiego del verso 126 se disipa con la evocación del buen viaje como signo de buen augurio (133-143).

El segundo *ephymnio* (141-143)¹³³ recupera la referencia a Ío de la *hypómnesis* y condensa en muy pocas palabras los aspectos fundamentales de la

¹³⁰ De hecho, resulta explícita la sonoridad que caracteriza los actos de lamento que se están actualizando, ya que el texto indica la existencia de gemidos propiamente dichos (114, 125). Para ampliar información sobre los “lamentos personales”, consultar el estudio de Tsagalis (2004), quien estudia el *góos* específicamente en *Iliada* y cómo se regula este tipo de discurso.

¹³¹ El esquema A A' es reemplazado, a partir de este momento y hasta el final de la oda, por A B A' B, siendo B un *ephymnio*.

¹³² Verdenius (1985: 303): “The metaphor implies an oxymoron because they have just safely landed.”

identificación entre las Danaides y su antecesora: su parentesco (ματρὸς, 141), la idealización (σεμνᾶς, 141), la coincidencia en el motivo de fuga (εὐνᾶς ἐκφυγεῖν, 141-143) y la expresión de su deseo, adecuado a su naturaleza virginal: permanecer “sin bodas y sin yugo” (ἄγαμον ἀδάματον, 143). Ambos adjetivos demuestran un nuevo mecanismo de autoidentificación, en este caso con Ártemis, a quien las Danaides dedican una estrofa hímnic, enmarcada justamente entre la primera y la segunda recitación del *epithymnion* descripto:¹³⁴

θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἀγ-
νά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα,
ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἄ -
σφαλῆ, παντὶ δὲ σθένει
διωγμοῖς ἀσχαλῶσ'
ἀδμήτας ἀδμήτα
ρύσιος γενέσθω' (144-150)

Y porque quiere las cosas puras que yo también quiero, que la hija de Zeus me contemple con sus augustos y confiables ojos y, con toda la fuerza, irritada por las persecuciones de la indómita, que sea mi indómita salvadora.

En cuanto a la composición de este breve segmento hímnic, llama la atención que las mismas palabras son usadas para referir tanto a las suplicantes como a la divinidad suplicada, a fin de que la diosa se incline a ser favorable. En primer lugar, el poliptoton θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν (144) es clave, ya que marca, por un lado, la solidaridad entre la divinidad y las jóvenes; pero también la oposición sujeto-objeto, que señala una relación de poder: las Danaides invocan y Ártemis es invocada; Ártemis contempla y las Danaides son contempladas.¹³⁵ En los términos de la invocación (Διὸς κόρα, 145), las Danaides reivindican para sí tanto la paternidad ancestral de Zeus como la condición de virgen. Un nuevo poliptoton, δμῆτος δμήτα, insiste en otra condición que las identifica, pues ellas, vírgenes perseguidas, esperan la alianza defensora de la diosa virgen. La selección léxica, con la alusión al campo semántico de la domesticación, refuerza la cadena referencial Ío-Ártemis-Danaides.

¹³³ σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς εὐνᾶς/
ἀνδρῶν, ἔ ἔ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

Que la gran semilla de mi augusta madre escape sin bodas y sin yugo del lecho de los varones.

¹³⁴ El pasaje constituye la única mención de la diosa en esta oda inicial. La invocación es significativa, ya que Ártemis sólo vuelve a ser nombrada en la oda final, también por las Danaides (1030-1031).

¹³⁵ El verbo es, también en este caso, ἐφοράω (145), de modo que se aplican los mismos sentidos que en la *epiklesis* a Zeus en el verso 1.

154-175. Pasaje hímnico. Perversión genérica. En la trama de la oda inicial, los versos 154-166 resultan desconcertantes por el drástico cambio de conducta de las protagonistas:

εἰ δὲ μή, μελανθῆς
ἠλιόκτυπον γένος
τὸν γάιον, τὸν πολυξενώτατον
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
ἰξόμεθα σὺν κλάδοις
ἀρτάναις θανοῦσαι,
μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.

Pero si no, linaje ennegrecido y golpeado por los rayos del sol, al subterráneo, al muy hospitalario huésped, al Zeus de los que han partido, iremos con las ramas de suplicantes, luego de morir con lazos, si eventualmente no obtenemos la fortuna de los dioses olímpicos.

La última estrofa de la oda comienza con una prótasis condicional (εἰ δὲ μή, 154) que implica una vehemente ruptura con el “principio de eufemía”: las Danaides osan desafiar a los dioses olímpicos si no obtienen su favor (μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων, 166). Si bien el cierre de la oda con un pasaje de tono hímnico cumple con el esquema de composición anular típicamente esquileo, este equilibrio estructural está diseñado de manera tal que permite descubrir la singular e inasible naturaleza de las Danaides.

En los versos 156-157, aunque no se trata de una *epíklesis*, se retoma la mención de Zeus. La referencia llama la atención por dos motivos. En primer lugar, Zeus aparece nombrado para designar a Hades (τὸν γάιον, τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων),¹³⁶ pero el epíteto juega irónicamente con el de Zeus *Xénios*, una faceta del dios fuertemente asociada con la de Zeus *Hikésios* (o Zeus ἀφίκτωρ), ya que involucra, en ambos casos, la protección del marginal y débil. En segundo lugar, se reitera una raíz particularmente trascendente en la composición de esta oda inicial:

¹³⁶ Este es un procedimiento recurrente en la oda inicial y en otros momentos de la obra. Las únicas tres divinidades mencionadas en este canto son referidas indirectamente, a partir de Zeus, pareciendo no merecer su nombre propio: Διὸς κόρα (145) es Ártemis; τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων (153-154) es Hades; γαμετᾶς Διὸς οὐρανοῦ (166) es Hera. En otra investigación (Fernández Deagustini 2013: *passim*) hemos propuesto interpretar este fenómeno como un influjo órfico, ya que, como señala Bernabé (2010: 424), “The gods of Orphism are by and large not new gods; they bear the traditional names of the gods of Olympian religion. They are, however, several distinctive features: first, a tendency to identification between gods; secondly, the nature of their relationship with the cosmos; and finally, the peculiar relationship between gods and men.” La primera de estas tres características que señala el especialista resulta particularmente interesante para el análisis de Zeus en *Suplicantes*, pues uno de los mecanismos de identificación implica el hecho de que una deidad tome el nombre de otra. Lo que llama la atención es la coincidencia con el orfismo en los recursos mediante los cuales se expresa el dominio de Zeus sobre las otras divinidades. En el caso de *Suplicantes* de Esquilo, si bien la condición panteística no deja de ejercer el influjo que corresponde a la religión pública de la época, este fenómeno semántico insinúa un rasgo desconcertante, la noción de un Zeus que, si bien no es único, tiene una presencia cabal que se vuelve tangible en la denominación de los conceptos.

ἰξόμεθα (159) repercute sobre ἀφίκτωρ (1) y ἀφικοίμεθα (20), sobre todo acentuado por la indicación de los ramos (σὺν κλάδοις, 159), corrompiendo el ritual de súplica con una explícita amenaza de suicidio (ἀρτάναις θανοῦσαι, 160). Además, de manera coherente con otros signos de exceso diseminados a lo largo de la oda, la anomalía aparece asociada a su componente bárbaro (μελανθῆς ἠλιόκτυπον γένος, 154-155).

Entre los versos 162 y 166 tiene lugar una mesoda,¹³⁷ en la que aparece por primera vez el nombre de Ío, luego de un extenso proceso acumulativo de signos identificatorios, iniciado en el verso 16:

ᾗ Ζῆν' Ἰοῦς -ιώ- μῆνις
 μάστειρ' ἐκ θεῶν' κοινῶ δ' ἄγαν
 γαμετᾶς Διός οὐρανόνικου.
 χαλεποῦ γὰρ ἐκ πνεύματος εἶσι χειμών.

¡Ah, Zeus! ¡Ío! ¡La cólera que proviene de los dioses, que buscó a Ío! Conozco suficientemente a la esposa, la de Zeus que conquista el cielo. Pues la tormenta viene a partir del viento difícil.

El arrebató de las protagonistas sobre el final del canto asocia las penas de Ío¹³⁸ a la cólera de Hera: las Danaides temen que la diosa venga su antiguo odio contra sus descendientes.

Luego, las Danaides quiebran otro principio de la composición hímica: la *eulogía* es sustituida por la amenaza de blasfemia:

καὶ τότε' οὐ δικάίους
 Ζεὺς ἐνέξεται ψόγοις (168-169)

Y entonces Zeus estará sumido en rumores no justos

Precisamente, ἐνέξεται (169) constituye la única mención de Zeus en la oda inicial en la que el dios es sujeto paciente.¹³⁹ Por otro lado, las jóvenes adjudican a la divinidad la posibilidad de deshonrar a un mortal (τὸν τᾶς βοῦς παῖδ' ἀτιμάσας, “por haber deshonrado al hijo de la vaca, 170). De esta forma, la oda inicial acaba con la

¹³⁷ West (1992) lo considera un tercer *epymnio*, cuya segunda entonación cierra la oda.

¹³⁸ Whittle (1964: 299), quien se concentra en analizar los sentidos de ἀνομοσύνας (43) como epíteto de Ío, agrega: “If an association of Ιώ with ἰώ (cf. Suid. s.v. Ἰώ), ἰός, or ἰάομαι is present in 162, it need amount to no more than a verbal jingles and does not exclude the possibility of earlier etymologizing on different lines”. Cfr. también Murray (1958: 32-37).

¹³⁹ En Fernández Deagustini (*passim*: 2009) presentamos una evaluación de los datos estadísticos arrojados por las alusiones a Zeus en la oda inicial: el dios es referido 24 veces, 13 de ellas en nominativo (5 veces expreso y 8 desinencial), cumpliendo función sintáctica de sujeto, a las que se agregan 5 genitivos subjetivos. Por lo tanto, también en el ámbito morfosintáctico, la figura de Zeus resulta dominante, cumpliendo fundamentalmente el rol de agente (17 sobre un total de 24 menciones). El verso 169 constituye la única excepción, y no es casual su ocurrencia en el pasaje que exhibe la perversión del ritual.

confirmación de la potencial *hýbris* de las suplicantes en el ámbito de la lengua: su extralimitación las muestra pretendiendo posicionarse sobre el dios.

Finalmente, el verso 175 configura el cierre de la composición anular:

ὕψόθεν δ' εὔ κλύοι καλούμενος.

Ojalá que, desde arriba, escuche propiciamente cuando es invocado.

El último verso del canto muestra, en la elección del verbo de percepción auditiva (que sustituye al de percepción visual del primer verso), una transformación en la estrategia de súplica: la inclinación al campo de la retórica persuasiva.¹⁴⁰

2.3. RECURSO DRAMÁTICO: GÉNERO PERVERTIDO.

DISEÑO DEL CARÁCTER COLECTIVO Y COMPOSICIÓN DEL CLÍMAX

La oda inicial trama de manera compleja la autopresentación del coro protagonista, quien, al mismo tiempo que amplía la representación al hacer de sus actos, actos *performadores* del espectáculo, también la reduce, al quedar confinado a su propio punto de vista. El coro, más que una visión privilegiada sobre los acontecimientos representados, abunda en su limitado vínculo con los eventos interpretados o actualizados en escena, atado a una focalización parcial que permite comenzar a delinearlo como personaje.

El diseño de este carácter colectivo se bosqueja en la sección estática, donde el espectador puede reparar en la ejecución del ritual anunciado: la *ικετεία*. Durante la *performance*, la incesante fluctuación entre el tono himnico y el trenódico resulta tan desconcertante como iluminadora. Por un lado, la interacción con el himno constituye el componente persuasivo del discurso, con el que las jóvenes procuran agradar a la divinidad para obtener un favor a cambio. En los pasajes con esta impronta, las Danaides construyen una imagen particular de Zeus, omnipotente y ubicua, y apelan a la solidaridad de Ártemis, semejante a ellas en su condición de vírgenes. Por otro lado, la interacción con el treno comprende un componente emotivo que, además de permitir la composición del *clímax* dramático, ostenta el temperamento irrefrenable de las Danaides. Su carencia de autocontrol prefigura futuros excesos.

¹⁴⁰ Esta tendencia resulta una suerte de preparación para el encuentro y posterior *agón* entre las Danaides y Pelasgo (234 y ss.).

La oda muestra un intenso contraste entre la ejecución de la súplica y la práctica trenódica, entre la invocación divina y la exteriorización humana, el *cosmos* y el *ego*, el *éthos* y el *páthos*, el deber ser y el ser. Este vaivén es, no obstante, sintomático: da cuenta del estado de crisis de las protagonistas, de su perturbación y de su inestabilidad. Pero la fluctuación genérica no es el único recurso a través del cual puede percibirse la particular naturaleza de las Danaides. Sobre el final de la oda inicial, la vulneración de la pauta himnica muestra la dificultad de las jóvenes para completar la transición cultural. Las Danaides reconocen el código de comportamiento adecuado para la ocasión, la súplica, pero no lo respetan ni practican apropiadamente: la desesperación las conduce a amenazar a Zeus con el suicidio¹⁴¹ y la blasfemia. Por ello, la última parte del canto resulta extremadamente patética. En la primera parte de la oda inicial, se orienta la recepción del espectador hacia los temas centrales de la obra; en la segunda parte, sobre el final de la oda, el descentramiento de la afectividad crea el clímax necesario para que Dánao anuncie la llegada esperada del salvador.

De este modo, el himno constituye una bisagra entre dos tiempos, dos espacios, dos culturas, dos cosmogonías; un mecanismo doble y ambiguo, de identificación y de ruptura. Y, si en algún lugar reside la ironía, es en la ceguera de las suplicantes respecto de que, en su intento de apropiarse de un ritual para mimetizarse con lo griego, transgreden pautas que revelan su procedencia, su heterogeneidad. Evidentemente, la súplica constituye para las jóvenes un mecanismo de coerción¹⁴² y, aunque se muestran conscientes de su poder, no demuestran el mismo conocimiento respecto de las exigencias durante la ejecución.¹⁴³ ¿Es su ascendencia bárbara la que les impide apropiarse del ritual?

¹⁴¹ Desde el punto de vista genérico, la amenaza de muerte se conecta con la interacción trenódica.

¹⁴² Kavoulaki (2011: 366) resalta la conciencia del coro de su identidad ritual y centra este impacto, primero, en el poder negociatorio tanto del coro como de Dánao como líder coral dentro de la realidad dramática; segundo, en la creación de una audiencia divina que es implicada en el proceso comunicativo. Sin embargo, pierde de vista que este poder funciona de manera diferente en ambos casos, ya que tiene respuestas positivas internamente, dentro de la realidad dramática, con los personajes humanos, pero el desempeño comunicativo/ceremonial ante la audiencia divina es negativo. Como no tenemos en cuenta posibles secuelas de la tragedia, no consideramos aquí el efecto de esta actuación dentro del ámbito ficcional. No obstante, sí es posible considerar sus consecuencias externas, es decir, las inferencias que probablemente haya hecho el público de la obra, en el contexto de la *performance* que forma parte del festival. De allí que la “perversión genérica” constituya una de las claves de interpretación de la tragedia.

¹⁴³ Es probable que la desobediencia del ritual pueda explicarse, en el caso de la oda inicial, porque las Danaides no han recibido aún instrucciones de su padre sobre cómo desempeñarse. Lo cierto es que, si bien las jóvenes cometen este tipo de excesos a lo largo de toda la obra, existe una tendencia muy

El mito paradigmático de Ío, las reflexiones en torno a la voluntad de Zeus y los excesos del coro se convierten en claves fundamentales que impulsan el avance de la acción hacia los límites de esta tragedia y, probablemente, de las secuelas. La oda inicial proyecta una sucesión de pequeñas secuencias que podrán ser retomadas durante el espectáculo, tanto por los agentes dramáticos como por el público, de manera que la supuesta simplicidad y primitivismo de la obra, en lo que respecta a su liricidad, comienza a ser refutada. El espectáculo de *Suplicantes* se condensa y se despliega en el primer canto, que contiene toda la tragedia.

fuerte a respetar los consejos de Dánao, al menos inmediatamente después de que éstos han sido impartidos.

3. 625-709. ODA CENTRAL. PEÁN

En los estudios acerca de la oda central (625-709), la crítica ha privilegiado el aspecto histórico-político,¹⁴⁴ focalizándose en el modo curiosamente favorable en que es representada la ciudad de Argos. De este modo, se ha descuidado su extraordinaria funcionalidad dramática. Demostraremos que la presencia de este extenso canto puede ser comprendida de una manera nueva y enriquecedora, si se considera el modo en que el dramaturgo ha sabido explotar la interacción entre el canto trágico y los géneros líricos.

La oda central resulta un ejemplo sofisticado de interacción genérica sostenida con el peán. Dicha interacción señala una conexión entre el género aludido y la acción circundante que no es sólo decorativa. La oda no ha sido compuesta simplemente para homenajear a Argos, ni consiste en una oportunidad para que el dramaturgo pudiera exhibir, sin motivación, su habilidad lírica. Adecuándose a la ocasión ritualizada, la interacción con el peán no sólo apuntala los temas dominantes de la obra, sino que juega con las expectativas de la audiencia respecto del género evocado para manipular su comprensión de lo que ve en el escenario.

Para apreciar la oda como estrategia de articulación dramática, es necesario abordarla desde tres aspectos: en primer lugar, su trama, en la medida en que es sutilmente sesgada por el uso de la ironía;¹⁴⁵ en segundo lugar, su extraordinaria posición neurálgica en el argumento; finalmente, el cambio de tono que imprime en el

¹⁴⁴ Costa (1962: 32) sintetiza muy brevemente la multiplicidad de interpretaciones históricas que ha suscitado la presencia de este canto: “Of the theories hitherto offered to account for Aeschylus' praise of Argos in the *Supplikes*, most depend for their validity on the view one takes of the play's date. Some have seen a reference to Themistokles' asylum at Argos. Others see a reference to the appeal of Aristagoras for help in the Ionian Revolt. The hostile references to the Egyptians vis-à-vis the Argives have been thought to point to their participation in the expedition of Xerxes against Greece. The glorification of Argos has been seen to reflect the policy of Themistokles of an alliance with Argos against Sparta. In general, too, those who hold the view of a very early date for the play point out that in 494 Argos suffered a disaster at Sepeia at the hands of Kleomenes of Sparta.” El consenso general de una datación en los años 460, tras la publicación del papiro *Oxy. 2256.3*, ha dado, naturalmente, nuevos bríos a la búsqueda de alusiones políticas en la obra. La aparente inclinación hacia Argos cobra mayor sentido si se considera esta nueva fecha, más que aquella de los 490's. Justamente, este tratamiento de Argos, similar al de *Euménides*, ha sido uno de los argumentos centrales para apoyar la nueva propuesta sobre la fecha de su representación. Para una completa reseña sobre estas cuestiones, cfr. Garvie (1969: 141-162) y Lloyd Jones (1983: 42-45).

¹⁴⁵ Zeitlin (1992: 80) propone el concepto de “conciencia discrepante” (*discrepant awareness*): “what one character knows and the other doesn't, or what none of the characters knows but the audience does. Thus it is that irony is tragedy's characteristic trope; several levels of meaning operate at the same time.”

desarrollo de la obra.

3.1. ODA Y OCASIÓN

La oda central hereda la sensación de júbilo que Dánao transmite al reintegrarse a escena en el verso 600. El padre de las jóvenes había partido junto a una escolta de guardias Argivos para persuadir al pueblo de ser beneficiados con la protección de la ciudad (490-499). En un breve discurso, que ocupa solamente veinticinco versos (600-624), Dánao cuenta el *agón* que tuvo lugar *offstage*, en la asamblea, y cambia el destino de sus hijas relatándoles el momento en el que se los decreta metecos y se los incorpora a la comunidad. El canto que entona el coro constituye la demostración espontánea del alborozo generado por este cambio de suerte.¹⁴⁶

La totalidad de la oda es, en efecto, una plegaria votiva por el pueblo argivo compuesta por cuatro pares estróficos. Está introducida por una breve exhortación al canto (625-629) en la que se manifiesta explícitamente su propósito. El primer par estrófico redundante en la ocasión: la primera estrofa (630-642) consiste en la apelación a los dioses del linaje de Zeus, específicamente a Ares, para evitar la guerra por haber acogido a las suplicantes; la antístrofa (643-655) celebra el voto argivo como señal de respeto por la causa femenina, por Zeus vengador y los parientes, señalando la importancia de complacer a los dioses en altares puros. A partir del segundo par estrófico, se sucede la serie de pedidos a los hijos de Zeus: en la segunda estrofa (656-666) se pide que Ares, amante de Afrodita, no devaste la ciudad ni con ruina ni con riña sangrienta; la segunda antístrofa (661-678) eleva votos de longevidad, prosperidad y buen gobierno, fertilidad del suelo y de las mujeres, apelando a Ártemis Hécate. En la tercera estrofa (679-687) las Danaides ruegan por la ausencia de masacres, violencia y dolencias en la región y por el favor de Apolo a los jóvenes; mientras que en la antístrofa (688-697) imploran porque Zeus torne la tierra y el ganado productivos y que los aedos canten música auspiciosa en los altares. Finalmente, en la cuarta estrofa (698-703), rezan por la estabilidad de gobierno de la

¹⁴⁶ Por ello, Finley (1972: 70) observa: “This is the ode that closely resembles the brilliant closing passages of the *Oresteia* in which the Eumenides in the presence of Athene pour out blessings on Athens.”

ciudad, la paz social y las buenas relaciones con el exterior; la cuarta antístrofa (704-709) intercede por la piedad hacia los dioses y los padres.

3.2. LA TRAMA DE LA ODA.

INTERACCIÓN GENÉRICA SOSTENIDA Y GUIÑOS IRÓNICOS

En los años recientes, el peán ha capturado la atención de la crítica.¹⁴⁷ Aunque persisten los desacuerdos para identificar características y funciones performativas propias del género, Rutherford y Swift coinciden en acentuar que, para determinarlo, la ocasión y el escenario son más importantes que los atributos formales.¹⁴⁸ Sin embargo, el objeto de estudio no resulta sencillo, ya que la *performance* del peán se ha registrado en una gran cantidad de ocasiones y para variados propósitos, tanto en tiempos de conflicto como de celebración, en el ámbito público y en el privado. Y, aunque el género ha sido tradicionalmente asociado con Apolo, existen numerosos ejemplos de peanes no apolíneos e incluso practicados en contextos no explícitamente religiosos, como los casamientos y simposios.

A pesar de las dificultades que presenta la definición del peán, Rutherford ha demostrado que cumple dos roles en sentido amplio, cuya incompatibilidad es sólo aparente: la primera función consiste en una súplica por el favor divino, mientras que la segunda representa el agradecimiento ofrecido una vez que el favor ha sido obtenido.¹⁴⁹ Dadas estas funciones, el autor clasifica a los peanes en tres, según su escenario performativo:¹⁵⁰ 1. “apotropaicos”, que tienen como propósito evitar un mal percibido, entre los que se encuentran aquellos que promueven la purificación de

¹⁴⁷ Rutherford (2001); Furley-Bremer (2001: 84-91); Swift (2010: 62-103).

¹⁴⁸ Rutherford (2001: 4). El autor explora la arqueología del género, las dificultades que se presentan al intentar aislarlo y describirlo, la tipología del texto y *performance* del peán, el peán apolíneo y otras funciones del género (“ten such non-Apoline performance scenarios”). Swift (2010: 66), coincidiendo con Rutherford, sostiene: “The usefulness of formal features in defining the paean has been a subject of contention among scholars working the genre, beginning with Harvey’s exasperated observation that ‘there seem to have been practically no rules at all’”. Como ya hemos señalado, la autora retoma diversos estudios sobre los géneros líricos para analizar la manera en que los trágicos los adaptan e incorporan en la composición de sus obras.

¹⁴⁹ Calame (1996: 77) ha postulado la misma amplitud de definición del género que plantea Rutherford: “The paean is defined as a song of propiciation or gratitude, two complementary aspects of the prayer addressed to a god.. (...) Different from the hymn, , the paean was at this time a true poetic genre with a content determined by 1) its function of propiciation or gratitude for a misfortune avoided, and 2) by its recipients Apollo and Artemis. The signified of this song will later be enlarged to contain all songs addressed to gods or human beings possessing power to influence events. Morphologically, the paean could assume different forms...”

¹⁵⁰ Rutherford (2001: 7).

plagas y la cura; 2. “victoriosos”, que consisten en una expresión de celebración y contienen generalmente una súplica a una divinidad para propiciar la continuidad de la buena fortuna; 3. “mixtos”, que combinan la súplica apotropaica con la celebración. Coincidiendo con Rutherford, Swift¹⁵¹ señala que la reconciliación de esta disparidad de funciones forma parte de la singularidad del género. En el corazón del peán descansa la paradoja, pues el canto se eleva entre el triunfo y el desastre, la ansiedad y el júbilo, expresando la dependencia del hombre respecto de los dioses, las esperanzas y temores humanos al contemplar la beneficencia divina.

Ante todo, el peán es una *eufemía*, una declaración ritualmente correcta. Como tal, su ejecución señala ocasiones especiales, como el comienzo o final de ciertas empresas.¹⁵² Esta característica se asocia al hecho, ya señalado por Rutherford, de que el género contribuye a crear un sentido de comunidad y solidaridad. De este modo, al mismo tiempo que abre la comunicación con la divinidad, representa la respuesta de la comunidad a una crisis o a su solución.

No obstante el hecho de ser accesorias para la determinación del género, las propiedades formales del peán son: a. presencia del refrán y llanto ritual, que contiene una apelación a alguna divinidad “sanadora” (“healer”); b. algún tipo de narrativa religiosa (cuyo protagonista puede ser Apolo o algún otro dios); c. una expresión de moralidad en línea con las convenciones generales de la canción religiosa, usualmente acentuando la justicia divina y el rol de los dioses como árbitros del orden moral; d. lenguaje ritualmente correcto.¹⁵³

La oda central de *Suplicantes* cumple con las “características nucleares” de la *performance* del peán. Tal como lo presentan las Danaides, se trata de un canto victorioso en el que celebran, de manera controlada y cumpliendo con la formalidad ritual propia del “deber ser” griego, el beneficio del asilo otorgado por Zeus. Las breves palabras de Dánao que preceden la canción insisten en este punto:

τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀρχεῖος λεῶς
ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὡς εἶναι τάδε.
δημηγόρου δ' ἤκουσεν εὐπειθῆς στροφῆς
δῆμος Πελασγῶν, Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος (621-624)

¹⁵¹ Swift (2010: 63).

¹⁵² Rutherford (2001: 53).

¹⁵³ A estas propiedades, Rutherford (2001: 18) agrega el hecho de que el peán suele ser ejecutado por un coro masculino, ya que es un canto típico de batalla, anterior o posterior a ella. Lógicamente, la transgresión de esta característica es habitual en la tragedia griega clásica.

Cuando el pueblo argivo escuchó estas cosas decidió con las manos que así fuera, sin el heraldo. El pueblo de los Pelasgos escuchó el retórico y persuasivo argumento, pero Zeus decidió el final.

A pesar de estas palabras de Dánao, el agradecimiento de las Danaides no es a Zeus, sino a Argos. La exhortación al canto explicita el propósito: dedicarlo a la ciudad, como recompensa de su decisión:

ἄγε δὴ, λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις
εὐχὰς ἀγαθὰς, ἀγαθῶν ποινάς. (625-626)

Vamos ya, profiramos buenas plegarias para los Argivos, como recompensa de sus buenas acciones.

Pero la definición de las plegarias como “recompensas” (ποινάς, 626) interpone otro sentido para el espectador, manifestando la ironía divina. La ambigüedad de la palabra griega compromete dos sentidos, uno negativo y otro positivo: ποινή es tanto “premio” como “pena”.¹⁵⁴ Este guiño irónico se despliega en el desarrollo de la trama de súplica. Y, si bien el sentido positivo está reforzado por el adjetivo ἀγαθῶν (626), el espectador habría estado invitado a inferir que la plegaria de las Danaides también sería, en el futuro, una pena para el pueblo argivo.¹⁵⁵ Esta interpretación está motivada por las resonancias del discurso precedente de Dánao, citando a Pelasgo:

... ξενικὸν ἀστικόν θ' ἅμα
λέγων διπλοῦν μίαισμα πρὸς πόλεως φανὲν
ἀμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν. (618-620)

Porque (Pelasgo) dijo que esta doble mancha, extranjera y ciudadana a la vez, aparecida ante la ciudad, resulta un alimento inmanejable de pena.

El cambio de beneficiario de la oda, de divino a humano, no invalida la religiosidad del contexto. Las jóvenes permanecen cerca de los altares, los ramos yacen al pie de las estatuas (506-507) a la vista del espectador y los destinatarios de sus ruegos continúan siendo divinos: Zeus *Xénios* preside la plegaria en calidad de

¹⁵⁴ *LSJ* 1431. En la épica homérica hay registro de ambos matices semánticos. El uso del término en el sentido de “recompensa” se encuentra en *Iliada* IX, 633- 636. En la descripción del escudo de Aquiles, en *Il.* XVIII. 498, puede apreciarse el sentido negativo, ya que indica el resarcimiento por un crimen.

¹⁵⁵ En este sentido, “recompensa” parece ser la traducción que mejor se adecúa a las dos lecturas. Torrano (2009: 235), en el estudio introductorio a su traducción de la obra al portugués, resalta el hecho de que, en este pasaje, la justicia se rige por el mismo principio que la justicia hesiódica, inherente al curso de los acontecimientos y que, necesariamente, se manifiesta en conexión con las acciones colectivas e individuales de los hombres. Justamente, en *Trabajos y días*, la noción de justicia se describe mediante las imágenes de la ciudad justa y la ciudad injusta (*TD* 225-248). Argos se enmarcaría en la primera clasificación. Si bien el autor señala la importancia del término (p. 236), traduce ποινή como premio, reduciendo las posibles interpretaciones del pasaje.

protector de las suplicantes. Al comenzar el canto, las Danaides, a pesar de haber sido recibidas como metecas y haber sido reconocidas como parientes (615-620), reivindicán su naturaleza foránea.¹⁵⁶

Ζεὺς δ' ἔφορεύοι ξένιος ξενίου
στόματος τιμὰς ἐπ' ἀληθείας,
τέρμονι †αμέμπτων πρὸς ἅπαντα†. (627-629)

Y que Zeus, protector de los extranjeros, presida las honras de una boca extranjera por el término de nuestra vida errante, de manera que todo sea irreprochable.

Zeus encabeza la plegaria, pero se les solicitan favores específicos a sus hijos (630-632):¹⁵⁷

† νῦν ὅτε καὶ † θεοὶ
Διογενεῖς, κλύοιτ' εὐκ-
ταῖα γένει χεούσας' (630-632)

Y ahora también, dioses del linaje de Zeus, escuchad las cosas que deseo para mi linaje mientras hago libaciones.

La exhortación al canto y la apelación a los destinatarios divinos manifiestan la preocupación de las Danaides por responder al favor humano de una manera ritualmente correcta. Εὐχάς (“plegarias”, 626), ποινάς (“recompensas”, 626), τιμὰς (“honras”, 628) y εὐκταῖα (“las cosas que deseo”, 632) conforman una cadena de sustantivos que subrayan el buen decir y la intención de satisfacer al beneficiario con un acto de compensación que supone un equilibrio entre palabras y acción.¹⁵⁸ La oda constituye una demostración destacable, puesto que prueba que, cuando conservan la calma y sienten seguridad, las Danaides pueden ser medidas, respetando las formas y las normas.

El último pasaje citado (630-632) introduce un interesante juego de parentesco, que contrasta con la autorreferencia a su condición de extranjeras en la exhortación de los versos inmediatamente precedentes (627-629). A través de γένει (632), las Danaides resaltan su vínculo sanguíneo con el pueblo nativo.

¹⁵⁶ El motivo se repite en 656-657:

τοιγὰρ ὑποσκίων/ ἐκ στόμάτων ποτάσ-
θω φιλότιμος εὐχά'

Pues entonces, que, venerable, vuela desde mis labios oscuros esta plegaria:

¹⁵⁷ En la oda son invocados Ares (635; 665; 681, 702), Afrodita (664), Ártemis Hécate (676), Apolo (686) y Dike (709).

¹⁵⁸ Efectivamente, Dánao, aunque está por anunciar la aproximación del navío de los Egipcios, celebra primero la conducta adecuada de sus hijas (710):

εὐχὰς μὲν αἰνῶ τάσδε σόφρονας, φίλαι.

Por un lado, queridas, elogio estas prudentes plegarias.

Simultáneamente, el sustantivo puede ser interpretado como reverberación del adjetivo Διογενεῖς (631), pues tanto Danaides como Argivos, como descendientes de Zeus, comparten el linaje de los dioses destinatarios del canto. Una vez más, apariencia y discurso resultan en una fusión única que mezcla identidad y otredad, un recurso que las Danaides saben explotar a conveniencia. Las Danaides profieren una respuesta ritualmente correcta al favor de Argos pero, al iniciar la comunicación con la divinidad, explicitan su incorporación a la comunidad destacando su antiguo parentesco, que las une con sus destinatarios divinos, por sobre su nueva condición de metecas.¹⁵⁹

En cuanto a las “características periféricas” del peán, la oda no presenta la marca definatoria del refrán ni la del llanto ritual. El segmento de narrativa religiosa es reemplazado por otro relato, vinculado con el plano humano en el que la oda se concentra: la evocación del voto de los Argivos a favor de su asilo. Por eso, el canto de las jóvenes reviste al pueblo de un poder casi divino: los Argivos se apiadan (ᾠκτισαν, 639) y, como los dioses, disponen (ἔθεντο, 640). La narración retoma, justamente, la ocasión celebrada:

οὔνεκ' ᾠκτισαν ἡμᾶς,
 ψῆφον δ' εὐφρον' ἔθεντο,
 αἰδοῦνται δ' ἰκέτας Διός,
 ποιῖμναν τάνδ' ἀμέγαρτον
 οὐδὲ μετ' ἀρσένων
 ψῆφον ἔθεντ' ἀτιμώ-
 σαντες ἔριν γυναικῶν,
 Δῖον ἐπιδόμενοι πρᾶκτορ ἀείσκοπον
 δυσπολέμητον, ὃν τίς ἂν δόμος ἔχων
 ἐπ' ὀρόφων ἰαίνοιτο; βαρὺς δ' ἐφίζει.
 ἄζονται γὰρ ὁμαίμους
 Ζηνὸς ἵκτορας ἀγνοῦ. (639-652)

... porque tuvieron piedad de nosotros y dispusieron un voto favorable y respetan a las suplicantes de Zeus, a este rebaño no envidiable. Pero no dispusieron un voto junto a los varones, por haber juzgado de manera indigna la discordia de las mujeres, cuando se entregaron a Zeus vengador, que siempre vigila, invencible ¿qué casa podría consolarse si lo tiene sobre sus tejados? Él se sienta con peso. Pues ellos veneran a los de su misma sangre, a las suplicantes de Zeus, el puro.

¹⁵⁹ Sin embargo, en esta operación retórica en la que las Danaides buscan ensalzar a Argos por haber respetado a Zeus, las jóvenes vuelven a involucrar la ironía: si bien es cierto que la sangre une al emisor, al receptor y al beneficiario de esta plegaria, parecen ignorar el detalle, evidente para el espectador, de que su perseguidor comparte el mismo vínculo. Luego, el término ὁμαίμους (los de su “misma sangre”, 651) involucra también a “los varones” (μετ' ἀρσένων, 643). La diferencia entre ambos parientes de los argivos, que se hará evidente en la escena de llegada del heraldo, es que los Egipcios no veneran a Zeus puro (652), ni a ningún otro entre los dioses griegos.

Como toda plegaria, el canto destaca el rol de los dioses como árbitros del orden moral.¹⁶⁰ De manera coherente con la totalidad de la obra, las Danaides sostienen que es Zeus quien decide sobre todo, revistiéndolo de omnipotencia (δυσπολέμητον, “invencible”, 249; βαρὺς δ’ ἐφίζει, “se sienta con peso”, 250) y omnipresencia (ἀείσκοπον, “que siempre vigila”, 648), ya que a él deben, en última instancia, la gracia de la protección. La insistencia en su condición de extranjeras puede comprenderse como un recurso para conservar la protección de Zeus *Xénios*.

Conforme con esta concepción del poder absoluto de Zeus, las jóvenes perciben que los Argivos, tomando la decisión correcta, supieron entregarse a Zeus *práktor*, el que ejecuta, y remarcan el hecho de que, en caso contrario, el dios hubiera hecho sentir su peso. De esta manera, las Danaides expresan la responsabilidad de Zeus en la decisión final. Por lo tanto, Zeus *aphíktor* (1), protector de los recién llegados, se vuelve Zeus *práktor* (648), vengador, una vez que el asilo ha sido concedido. La finalidad celebratoria del canto está asociada a la percepción sobre el dios. Epíteto y propósito demuestran un cambio en la acción.

La sección narrativa que involucra la evocación de la asamblea determina una arquitectura de la oda desproporcionada: los dos primeros pares estróficos son mucho más extensos que los últimos. Los pares más largos retoman la ocasión y se vinculan con los acontecimientos previos a la confirmación del asilo; los breves, en cambio, abarcan sólo pedidos específicos para Argos y se asocian con los sucesos futuros del mito.

Entre los tópicos reiterados de la oda central, se destacan la guerra (634-636; 661-666; 679-682; 701-703) y la fertilidad (676-677; 689-692). Ambos temas se vinculan con dos motivos propios del peán: la intención de evitar un mal percibido (en este caso, la proximidad de la guerra con los Egipcios) y la finalidad de perpetuar la buena fortuna en la fecundidad del suelo, del ganado y de las mujeres, en un acto que se vive como celebración.

¹⁶⁰ Cfr. 671-673:

Ζῆνα μέγαν σεβόντων,

τὸν ξένιον δ’ ὑπερτάτως,

ὃς πολιῶ νόμῳ αἴσαν ὀρθοῖ.

Porque respetan al gran Zeus, sobre todo al de los extranjeros, quien con su canosa ley rige el destino.

Luego, en 689, las Danaides cuentan cómo Zeus decide “con un gesto de su cabeza” (Ζεὺς ἐπικραινέτω).

Precisamente, los contextos bélico y nupcial son dos espacios seculares típicos de la *performance* de este género. Guerra y fertilidad se encuadran en un escenario performativo mixto, apotropaico y victorioso, pero las Danaides no perciben la ironía que atraviesa ambos temas: la guerra que pretenden evitar es insoslayable y la fertilidad que procuran es parcial. Argivos y Egipcios llegarán a la guerra y las Danaides eludirán su responsabilidad prolífica femenina. Los dos temas se convertirán, *ipso facto*, en los nuevos focos de la tragedia. Por un lado, inmediatamente después de la oda, el anuncio extendido de Dánao sobre la llegada de los Egipcios anticipa la inminencia de la guerra. Por otro lado, la cuarta oda (776-823), anterior al desembarco del heraldo, tiene como núcleo temático el rechazo del matrimonio, un tópico que adquiere mayor relevancia en la oda final. De esta manera, la oda festeja la buena noticia, la obtención del asilo, pero anticipa los dos males que arrastra este suceso: el advenimiento de la guerra y de las bodas.

La intrínseca asociación boda/guerra que se instala en la matriz de la trama se representa, como dos caras de una misma moneda, en la evocación de la unión entre Ares y Afrodita:

μήποτε πυρίφατον τάνδε Πελασγίαν
τὸν ἄκορον βοᾶς κτίσαι μάχλον Ἄρη,
τὸν ἀρότοις θερίζοντα βροτοῦς ἐν ἄλλοις, (634-636)

... que jamás Ares, lascivo, insaciable del grito de batalla, pueda consumir con las llamas a esta tierra pelarga, él, que cosecha mortales en campos ajenos...

Como señala Torrano,¹⁶¹ “Nesses versos a afinidade de Ares com Afrodite é sugerida pelo adjetivo "lúbrico" (*mókhlon*), com que, em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo descreve o comportamento que empolga as mulheres no verão (*T.D.* 586), e ainda pela imagem de "lavras" (*arótois*), que significa trabalhos do campo, mas, por metáfora comum na poesia trágica, união sexual e prole. Essa unidade enantiológica, que associa Ares e Afrodite, reponta na designação de Ares como "amante de Afrodite (*Aphrodítas eunátor*, *Su.* 665).”¹⁶²

El resto de la oda alterna pedidos propiciatorios y apotropaicos, acorde con las

¹⁶¹ Torrano (2009: 237). Gantz (1978: 284) y Papadopoulou (2011: 49) realizan la misma interpretación del pasaje. La afinidad entre ambas divinidades está presente en la épica homérica, en el famoso episodio risueño entre Ares y Afrodita de *Od.* 8. 266-366.

¹⁶² εἴη, μηδ' Ἀφροδίτας
ἐνάτωρ βροτολογὸς Ἄ-
ρης κέρσειεν ἄωτον. (664-666)
... ni Ares, esposo de Afrodita, ruina para los hombres, pueda devastar la flor de su suelo.

dos variables en las que puede presentarse el peán. Los guiños irónicos resultan fácilmente perceptibles:

τίκτεσθαι δ' ἐφόρους γᾶς
ἄλλους εὐχόμεθ' αἰεί,
Ἄρτεμιν δ' Ἑκάταν γυναι-
κῶν λόχους ἐφορεύειν. (674-677)

Suplicamos que siempre nazcan otros guardianes de esta tierra, y que Ártemis Hécate guarde los partos de las mujeres.

En este caso, los espectadores habrían asociado el pedido de las Danaides con su conocimiento de la línea sucesoria de Argos, según la cual Pelasgo habría sido sustituido por Dánao y éste sucedido por Abas, hijo de Hipermestra y Linceo. Por lo tanto, a partir de la llegada de las Danaides a la ciudad, Argos no podrá gestar un gobernante nativo.

Los versos que siguen implican la ironía en dos sentidos, uno analéptico y otro proléptico:

μηδέ τις ἀνδροκμῆς λιογὸς ἐπελθέτω
τάνδε πόλιν δαΐζων, (679-680)

Y que no llegue una ruina homicida destruyendo esta ciudad

La palabra clave es ἐπελθέτω, imperativo aoristo de ἐπέρχομαι, “llegar”, verbo que es utilizado en la obra para designar, a partir de su sustantivo derivado, a las Danaides (ἐπηλύδας, 195, 401). Comprendido retrospectivamente, el deseo es absurdo, dado que las mismas suplicantes son la “ruina homicida que destruye la ciudad.”¹⁶³ Asimismo, la ineficacia del anhelo (inevitablemente advertida por el espectador, conocedor del mito) queda en evidencia en la escena siguiente, dado que treinta versos después de este pedido Dánao anuncia la llegada de la nave egipcia que desencadenará la guerra.

Finalmente, los pedidos vinculados con la gobernabilidad de la polis también suponen una interpretación irónica:

φυλάσσοι τ' εὖ τὰ τίμι' ἀστοῖς
τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει,
προμαθῖς εὐκοινόμητις ἀρχά'
ξένοισί τ' εὐξυμβόλους,
πρὶν ἐξοπλίζειν Ἄρη,

¹⁶³ La ironía cobra aún más fuerza si se tienen presentes las palabras de Pelasgo al explicar su motivación para consultar al pueblo, temiendo esta acusación (401):

‘ἐπήλυδας τιμῶν ἀπόλεσας πόλιν.’

“Por honrar a los recién llegados, destruiste la ciudad”.

δίκας ἄτερ πημάτων δίδοιεν. (698-703)

Que lo elegido por el pueblo, el que gobierna la ciudad, poder prudente que vela por los intereses comunes, proteja bien los honores para los ciudadanos.

Y en cuanto a los buenos acuerdos para los extranjeros, que permitan la acción legal sin penas,¹⁶⁴ antes de que Ares se arme.

La elección del pueblo, dar asilo a las suplicantes, protege los honores de los ciudadanos, que han votado respetando a Zeus *Xénios*. Sin embargo, su piedad no resguarda los intereses de la comunidad, tal como había expresado Pelasgo al formular su dilema. Respecto del pedido por los pactos, la ironía se revela tras el arribo del heraldo (825), que muestra la imposibilidad de cualquier tipo de acuerdo entre Argivos y Egipcios¹⁶⁵ y amenaza con la guerra, delegando en Ares la decisión sobre el conflicto (934-937).¹⁶⁶ La reiteración del sustantivo πῆμα (πημάτων, 703) retoma el discurso de Pelasgo en la asamblea (618-620).

El análisis de la trama de la oda muestra la limitada percepción de los acontecimientos que tiene el coro que, incapaz de ver la inevitabilidad de los males que se aproximan, celebra. En cambio, el público habría podido interpretar el peán según un escenario performativo diferente del victorioso: el militar.¹⁶⁷ Efectivamente, los ruegos de las Danaides para propiciar la continuidad de la buena fortuna de Argos son pedidos apotropaicos para el público, que conoce el mal que se avecina. Por eso, el género acerca expectativas que van más allá de la razón obvia por la que ha sido evocado. La interacción busca crear una discordancia entre los ideales del género y lo que la audiencia es capaz de percibir. De este modo, los espectadores experimentan una disociación entre el sentido de la vista y el auditivo: ven un acto de celebración,

¹⁶⁴ Para la traducción de la expresión δίκας δίδοιεν, se ha seguido la propuesta sugerida por Robertson (1939: 210).

¹⁶⁵ Al enfrentar al heraldo, Pelasgo observa que éste no respeta las reglas de la *Xenia*, lo cual evidencia la inviabilidad de cualquier pacto entre ambas partes:

ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι. (917)

En primer lugar, no sabes cómo ser un extranjero.

¹⁶⁶

οὔτοι δικάζει ταῦτα μαρτύρων ὕπο
Ἄρης: τὸ νεῖκος δ' οὐκ ἐν ἀργύρου λαβῆ
ἔλυσεν, ἀλλὰ πολλὰ γίγνεται πάρος
πεσῆματ' ἀνδρῶν κάπολακτισμοὶ βίου.

Ciertamente, no es por medio de testigos como juzga Ares estas cosas; y no se pone término a la querrela con empuñadura de plata, sino que, antes, muchas veces, resultan caídas de varones, privación de la vida.

¹⁶⁷ Rutherford (2001: 42) indica que los peanes se entonaban en contextos militares tanto antes como después de las batallas. Pero el autor señala también que un tema relacionado que se encuentra en algunos peanes es la celebración de la paz doméstica y civil (2001: 37).

pero escuchan todos los males que se concretarán a partir de la buena noticia. La ironía reside en este curioso ensamble estético en el que lo que se ve no se corresponde con lo que se oye.

3.3. RECURSO DRAMÁTICO: GÉNERO INVERTIDO. CAMBIO DE TONO Y POSICIÓN NEURÁLGICA

La forma tradicional del peán (normalmente cantado por un coro de jóvenes hombres representando a su ciudad en honor a Apolo) fue usada libremente por los trágicos para ajustarse a las demandas de un contexto particular que puede corresponderse poco con las características típicas del culto real. Por ello, Swift sostiene que la tragedia suele evocar al peán simplemente porque el contexto resulta apropiado: “in these cases the paian confirms the emotional tone of the on-stage action: the paian represents a religiously and socially correct response to certain situations, which we see mirrored in the world of the play.”¹⁶⁸

La oda central de *Suplicantes* está perfectamente adecuada a la ocasión: la buena noticia no sólo incita a la celebración de la circunstancia, sino que requiere de un acto de ponderación del benefactor y de una ceremonia formal que permita plasmar la reciente integración de los advenedizos a la comunidad. La ejecución de una oda coral que interacciona con el peán cumple con ambas condiciones. Asimismo, el contrasentido propio del género, que alterna entre el beneficio y la pérdida, el éxito y la caída, la esperanza y el temor, lo convierte en el oportuno para lograr un efecto irónico. La particularidad paradójica del peán pone al servicio del dramaturgo una posibilidad diferente que la del himno: en lugar de la perversión, la inversión genérica. Durante la *performance* de la oda central, la fiesta es central y la disipación del mal es accesoria; tras su ejecución, lo episódico se convierte en fundamental, pues la desgracia supera a la victoria. Así, el ocaso es más intenso tras la experiencia del apogeo.

Por lo expuesto, puede comprenderse que la riqueza dramática de la oda adquiera mayor trascendencia gracias a su posición en la obra, más que a su contenido. La oda central se encuentra incrustada entre dos brevísimas pero fundamentales escenas, decisivas en el destino de las protagonistas. Ambos son sucesos *off-stage* reportados por Dánao, a la manera de un discurso de mensajero (602). En el primer discurso (600-624), el padre de las jóvenes llega por primera vez

¹⁶⁸ Swift (2010: 71).

de la ciudadela con noticias favorables, confirmando su recepción en calidad de metecos (609). La oda, inmediatamente posterior a la novedad, comprende el único momento de absoluta calma y felicidad de las protagonistas: 84 versos de 1073, que componen la totalidad de la tragedia. Este primer cambio de suerte, constituido por el tránsito del estado de infelicidad al de felicidad, se cristaliza en un canto dedicado al salvador en el plano humano, el pueblo de Argos. Pero, inmediatamente después de esta *performance*, otro discurso de Dánao (710 y ss.) anuncia palabras “nuevas e inesperadas” (712) que confirman la posición medular de la oda. Desde su “atalaya de suplicante” (613), el anciano describe con sumo detalle el avistamiento del perseguidor: desde el mar, los primos de las jóvenes se acercan a la costa. El anuncio extendido sesga abruptamente el impacto positivo de la primera noticia: a pesar de la certeza del resguardo legal, la aproximación de los Egipcios se apropia de los sentimientos de las Danaides y el temor socava la posibilidad de la calma. Esta segunda noticia hará recuperar aquellos mismos sentimientos y sensaciones que las protagonistas manifestaran en la oda inicial en un nuevo canto, la cuarta oda (773-823).

Los versos 600 a 733 integran el foco neurálgico de la tragedia, en el que la oda central funciona como pivote de una fugaz cadena de sucesos. La mejor y la peor noticia para las protagonistas resultan el marco de este momento coyuntural. Antes de la oda, un mensaje que involucra al salvador; después, uno que involucra al perseguidor. De este modo, la infelicidad-felicidad-nueva infelicidad entorpece el devenir de la acción de una manera única. Tras el canto, se instala una nueva preocupación para las protagonistas. En poco más de cien versos, la tragedia explota las relaciones entre los espacios *offstage* (ciudadela, mar) y *onstage*, demostrando una composición estudiada del drama, suscitada por la movilización de las pasiones de las Danaides.¹⁶⁹

Por otro lado, la oda insta un cambio de tono respecto de las dos odas precedentes (1-175; 524-599) y genera una renovación. El drama parece oxigenarse y vivificarse en este canto que se monta como una “válvula de escape” ante la asfixia

¹⁶⁹ Si bien la obra se ajusta al principio de “inmovilidad escénica”, tal como en otras obras esquileas en las que esto mismo ocurre, otros recursos suplen la carencia de movimiento en el escenario. En este caso, el drama propone un vaivén constante en los sentimientos de las protagonistas, del miedo y la inquietud al regocijo y la calma, que hacen olvidar el hecho de que las Danaides mantengan la misma actitud de súplica hasta el final, sin abandonar los altares ni producir ninguna modificación en el espacio escénico.

producida por el temor, la angustia y la desesperación. El nuevo tono se vincula estrechamente con el género aludido: el peán propone una transformación radical, que se hace visible si se analiza a la luz de la primera oda. La oda inicial constituye el pedido, la central es la respuesta a su concesión; la amenaza es reemplazada por el agradecimiento; la premeditación, por la espontaneidad; la agitación, por el sosiego; la blasfemia, por la *eufemía*; la honra a los dioses, por la honra a los hombres; el egocentrismo, por el interés en el beneficio ajeno; la obstinación con el pasado, por la reivindicación del futuro; el deseo de muerte, por el deseo vida; el treno por el peán. Sin embargo, el espectador desconoce que este cambio drástico impulsado por el estado de felicidad es sumamente efímero. La interacción genérica, por lo tanto, agrega un valor doble a la composición: ironía y sorpresa.

En este ejemplo de interacción genérica sostenida, el género actúa como filtro significativo para comprender el sentido de la acción. Lejos de ser una simple alusión pasajera, el canto está compuesto para que el espectador lo atesore, evoque y pondere durante el resto de la pieza. No sólo concluye una parte de la tragedia, consumando el problema inicial alrededor del tema del asilo y el dilema de Pelasgo, sino que engarza sus asociaciones y funciones genéricas con nuevos temas de la tragedia, inaugurándolos. De este modo, bodas y guerra sustituyen al conflicto por el refugio político, aunque la coyuntura continúe siendo la vulnerabilidad de las Danaides.

Indudablemente, la apreciación de la oda central a partir de la interacción genérica con el peán muestra que la lírica habilita el acceso a una mirada amplia, que abarca la percepción limitada de los acontecimientos de las protagonistas y la vasta comprensión del espectador, sin reducir la posibilidad del desconcierto, gracias a la sabia manipulación de los tiempos dramáticos.

4. 1018-1073. ODA FINAL. HIMENEO E HIMNO

Los estudiosos se han acercado al último canto del coro haciendo hincapié en las múltiples dificultades que presenta su comprensión cabal. Más allá de la posición que se tome al respecto, todo análisis del éxodo de *Suplicantes* comprende el conocimiento de tres polémicas que pueden modificar la aproximación e interpretación, tanto al canto final como a la totalidad de la obra.¹⁷⁰ En primer lugar, los debates generados en torno a la presencia de una segunda voz. En segundo término, esta primera dificultad se liga con el extensísimo debate que ha dividido a la crítica entre quienes sostienen que las Danaides rechazan la boda con sus primos y quienes piensan que se resisten al matrimonio en general. El tercer punto compromete las relaciones entre la oda y las hipótesis acerca de los sucesos posteriores,¹⁷¹ dado que la segunda voz, por primera vez en la obra, critica el descuido hacia Cipris, impulsando el tema del matrimonio. Las tres problemáticas (voz suplementaria, motivo de fuga y anticipación) están íntimamente asociadas y resultan claves para la interpretación de la obra, si se continúa el camino iniciado con las odas inicial y central. Por lo tanto, analizaremos la interacción genérica entre lírica y tragedia, reconociendo los géneros evocados en la oda final para conectar las asunciones del público acerca de esas formas de poesía con lo que éste habría podido ver en escena, de manera de inferir el efecto buscado.

La oda final, que involucra el movimiento de éxodo del coro, se integra en la obra de una manera extraordinaria. En cuanto a su composición, propone una interacción genérica mixta, entre himno e himeneo. En relación con su posición, ambas interacciones tienen una justificación: el himno retoma el asunto de la súplica poniendo fin al tema de la obtención del asilo, que da motivo a los ruegos y a la tragedia; el himeneo, en cambio, reanuda el tema del matrimonio, un tema secundario en la trama pero de relevancia tangible, ya que la negativa de las Danaides a casarse desencadena la acción de la obra. Lo provocativo de esta creación coral reside en que la oda no propone una mera evocación de la boda mediante ecos lingüísticos, *tópoi*, o

¹⁷⁰ Para una revisión crítica de las polémicas en torno a la oda final, Fernández Deagustini (2011).

¹⁷¹ El tercer punto supone que se asume la pertenencia de *Suplicantes* a la trilogía de *Danaides* y se fija el orden de representación de las obras de la serie según el consenso general, es decir, *Suplicantes* como la primera de las tres tragedias.

imágenes reconocibles, sino en la *ópsis* misma, ya que el canto parece haber sido compuesto para un coro mixto.¹⁷² La interacción con un género nuevo para la trama, el himeneo, ubica un tema de importancia episódica en el corazón del canto y en el foco de atención del espectáculo.

Para estimar la singularidad de la oda y el mérito que presenta su montaje en la estructura total de la obra resulta indispensable tomar posición en torno a las polémicas mencionadas. No obstante, es necesario superar las aporías y avanzar hacia una exégesis del canto. Tal como la oda central, la última oda propone un cambio. En este caso, no se trata de una alteración en el tono, sino en la perspectiva respecto del tema principal del canto, dado que la estrecha visión de las Danaides sobre el matrimonio se amplía al entrar en conflicto contra quienes alzan la otra voz. Por eso, es deseable aproximarse a la oda final a partir de tres aspectos: en primer lugar, analizar su trama, ya que el contenido de la oda se adecúa perfectamente a su forma. El uso de la ironía es, también en este caso, significativo. En segundo lugar, el cambio de perspectiva que el canto imprime en el desarrollo de la obra, entendida como una composición más amplia, la trilogía. Finalmente, su lograda “posición-bisagra”, como cierre de la tragedia y apertura hacia los eventuales sucesos míticos.

4.1. ODA Y OCASIÓN

La dificultad más sobresaliente de la oda final está estrechamente asociada a la ocasión. El propósito del canto no puede ser definido sin tomar posición respecto de los participantes responsables de su ejecución. Por este motivo, el análisis de la ocasión de la oda obliga al examen de las distintas teorías existentes sobre una problemática de origen textual. El manuscrito que ha transmitido *Suplicantes* no explicita cambio de hablante durante la *performance* de la oda final, pero la interpretación del texto sugiere la presencia de una segunda voz. Las hipótesis para descubrir su identidad han dado lugar a las más variadas propuestas: la participación de dos semicoros, de un coro secundario, o bien, de un actor.

¹⁷² Acerca de la relevancia de los coros mixtos y su asociación con el himeneo, Seaford (1987: 114-115) y Swift (2006; 2010: 279 y ss.).

La primera alternativa propone la conformación de dos semicoros,¹⁷³ basada en la existencia de dos diferentes actitudes entre las Danaides respecto del tema del amor: un grupo ora a Ártemis y se compromete con la castidad; el otro venera a Afrodita y al amor.

La interpretación de uno de los versos de la primera estrofa del canto ha sido fundamental para quienes conjeturan la presencia de un coro suplementario. La construcción ὑποδέξασθε δὲ ὄπαδοι μέλος (1022) ha generado polémica entre los críticos,¹⁷⁴ ya que ὄπαδοί permite suponer un grupo de destinatarios de la canción. Además, el sustantivo puede designar ambos sexos y,¹⁷⁵ ciertamente, la cuestión de la identidad genérica es fundamental en el debate sobre la composición de voces en la oda. Esto se debe a que el texto sugiere dos posibles grupos de personas en escena, uno masculino y otro femenino: la escolta argiva de Dánao, introducida por ὄπαδούς en el verso 985, y las servidoras de las suplicantes, según indicaría δμῳῖδες, en 977-979. En términos generales, la tradición crítica más antigua, heredera de las interpretaciones del siglo XIX,¹⁷⁶ se manifiesta a favor del coro de servidoras.¹⁷⁷ Los

¹⁷³ Tucker (1889: 191), Hermann (1852: 52), Graaf (1941/2: *passim*), Murray (1958: 82-85), Ferrari (1972: 353-356; 1986: 154), McCall (1976: 118 y ss.) y Orsellì (1990: 22 y ss.). Ferrari, si bien confiesa el hecho de que no hay evidencia que pueda excluir ninguna de las posibilidades propuestas por la crítica, propone una solución que pretende ser novedosa y moderada, pero que resulta ser forzada, si se considera la cantidad de “máscaras mudas” que sugiere en la *performance* (p. 118): “none of the recent editors of the *Supplikes* has adopted the third possibility for the lyric dialogue of the *exodos*, namely hemichoruses of the Danaids themselves, with no active subsidiary chorus either of handmaidens or of Argive men-at-arms.” Su artículo concluye con una propuesta “pomposa” (p. 128): “On that early spring day of 463 when the *Supplikes* was first produced, the orchestra must have presented a splendid pageant (...) But out of all these groups only one actually sings, and that is the Danaids themselves.”

Recientemente, Bednarowski (2011: 552-553) ha publicado un artículo en el que no sólo aboga por la conformación de dos semicoros en el canto final, sino que propone una división diferente: “I argue here that the closing song is sung in its entirety by the Danaid chorus, now split into hemichoruses that divide each strophe and antistrophe of the first two strophic pairs (1018–1021 vs. 1022–1025; 1026–1029 vs. 1030–1033; 1034–1037 vs. 1038–1042; 1043–1046 vs. 1047–1051) rather than singing the pairs in opposition to each other (1018–1033 vs. 1034–1051) as is commonly done”.

¹⁷⁴ La discusión ha insistido, además, acerca del sentido del verbo ὑποδέχομαι, que ha sido interpretado por Smyth (1926) como “tomar el turno de la canción”- cfr. Taplin (1977: 230). Numerosos críticos han objetado que esta acepción corresponde a διαδέχομαι y que ὑποδέχομαι debe interpretarse aquí como “escuchar y aceptar”, en un sentido pasivo. Cfr. Freericks (1883: 73-75), Graaf (1942: 283), McCall (1976: 123), Taplin (1977: 230), Garvie (1969: 194), Hester (1987: 13). Sin embargo, Griffith (1986: 339) argumenta a favor de un pedido activo.

¹⁷⁵ Taplin (1977: 231) y Garvie (1969: 195).

¹⁷⁶ Según señala McCall (1976: 129), “the chorus of handmaidens is often attributed to Kirchhoff’s edition (1880), e.g., by Murray and Page in the successive OCT’s *ad* 1034, but in fact the suggestion goes much further back in the nineteenth century, to Boeckh and G.C. W. Schneider and was already being contested by Hermann.”

¹⁷⁷ Es el caso de Smyth (1926), Croiset (1928: 65) Pohlenz (1954: 48), Finley (1955: 206-207), Lucas (1959: 84) y Kitto (2011³: 13-14), entre otros. Este último indica la sorpresa del espectador: “Then Aeschylus suddenly liberates the tongues of a group of serving-women whom hitherto we have taken

estudiosos y editores más modernos, como Garvie,¹⁷⁸ Sommerstein,¹⁷⁹ West,¹⁸⁰ Johansen-Whittle,¹⁸¹ Rösler¹⁸² y Seaford¹⁸³ consideran más probable el coro de guardias,¹⁸⁴ pues es introducido en 985, invocado con el mismo término en 1022 y está en una posición adecuada para oponer una actitud piadosa al fanatismo de las Danaides.

La última hipótesis, que consiste en atribuir esta segunda voz a un actor, prácticamente no ha tenido aceptación. Taplin¹⁸⁵ consideró que, más que las servidoras y que los guardias, Dánao tiene el peso y la autoridad para aconsejar. Hogan¹⁸⁶ comparte esta solución: cree innecesario suponer voces adicionales sobre el final de la obra y argumenta que esta actitud pacificadora habría ayudado a Dánao a convencer a sus hijas de la boda con sus primos, temática de las secuelas. Otra posibilidad que ha sido propuesta y ha tenido escaso apoyo es que Hipermestra, la futura rebelde, por primera vez aquí y en un quiebre absoluto de las convenciones trágicas, tome la voz contra sus hermanas, separándose del resto del coro.¹⁸⁷

to be supernumerary silent actors”. Aunque no considera que formen parte del coro, Tucker (1889: 192) afirma que ὀπαδοὶ se refiere a las servidoras. A pesar de que se trata de una posición antigua, algunas ediciones recientes, como la de Vélchez (1999) o Clota (2005), todavía la defienden. En el otro extremo, Taplin (1977: 228–230) cuestiona la autenticidad del pasaje comprendido entre 966–979.

¹⁷⁸ Garvie (1969: 195) afirma que, ciertamente, las Danaides se dirigen a las servidoras en el verso 977, pero que, en el verso 985, la palabra ὀπαδοῦς refiere a los guardias Argivos que acompañan a Dánao, igual que ὀπάονας, en 492. Además, agrega: “More difficult is the question of 954, where M reads φίλοις ὀπάουσιν. And most editors accept Schütz's emendation of φίλαις for φίλοις, to make it refer to the maids. The emendation is an easy one, and there is no difficulty about the feminine use of ὀπάων: moreover φίλοις is an odd epithet to find with ὀπάουσιν meaning soldiers. Yet the very necessity for emendation must weaken the case for the Handmaids. The MS text as it stands gives more point to θράσος λαβοῦσαι, the reason for taking courage being the presence of the bodyguard”. Por lo tanto, al menos en 1969, la cuestión para él debía permanecer abierta. Muchos años más tarde, en el prólogo a la reedición de su famoso libro, Garvie (2006) se pronuncia definitivamente en favor del coro de Argivos. Lo mismo ocurre en una de las más recientes historias de la literatura griega: Mastromarco y Totaro (2008: 76-77) reconocen la disputa entre quienes interpretan que hay un coro secundario de servidoras y quienes consideran que éste es de guardias Argivos, pero no favorecen ninguna alternativa. También se manifiestan indecisos autores de ediciones recientes, como Torrano (2009: 317).

¹⁷⁹ Sommerstein (1996: 140 y 2008: 424).

¹⁸⁰ West (1992: 59).

¹⁸¹ Primero, Friis Johansen (1966: 61-64); luego replicada en Johansen-Whittle (1980).

¹⁸² Rösler (2007: 188).

¹⁸³ Seaford (1984/5: 221-229).

¹⁸⁴ Esta teoría ha sido sugerida por primera vez por Freericks (1883: 72) y rescatada por Friis Johansen (1966: 61-64), como se ha indicado *ut supra*, I.4.1. n. 173.

¹⁸⁵ Basado en la lectura de los versos 985 y en 1022, Taplin (1977: 231-232) considera que, entre la opción de los guardias y la de las servidoras, es mejor la primera. Sin embargo, su opinión, definitivamente aislada, es más radical, al sugerir la posibilidad de Dánao como segunda voz.

¹⁸⁶ Hogan (1984: 215).

¹⁸⁷ Hester (1987: *passim*), seguido por Turner (2001: 31 n. 18). La referencia a la “ruptura de las convenciones trágicas”, que consideramos riesgosa e inverificable, pertenece a Hester.

En una tragedia que presenta pasajes dudosos, otros corruptos y no pocas enmiendas, resulta conveniente soslayar las dificultades textuales cuando se presentan, como en este caso, irresolubles. No obstante, persiste la pregunta acerca de quién podría amonestar a las protagonistas a tener más respeto hacia el matrimonio y el poder del amor. El interrogante, que apela a descubrir otro tipo de argumentos, de tipo dramático y escénico, perfila la posibilidad de participación de los Argivos sobre el final del drama. En primer lugar, las Danaides alaban a Argos entre 1018 y 1034, lo que hace más apropiado que ellos deban “oír y aceptar” la canción. En segundo lugar, la investigación de Taplin acerca de cómo intervienen los coros secundarios en la tragedia señala una serie de convenciones que se ajustan mejor a esta conjetura: un coro secundario normalmente acompaña a un actor al cual está unido por alguna relación; es claramente anunciado al hacer su ingreso a escena, incluyendo una explicación de su presencia y, usualmente, ingresa poco tiempo antes de cantar.¹⁸⁸ Como no puede definirse el momento preciso del ingreso de las servidoras,¹⁸⁹ un coro secundario compuesto por guardias argivos se adecuaría mejor a las convenciones escénicas. La escolta es debidamente introducida (985), acompaña a Dánao e ingresa unos versos antes de iniciar el canto. En cambio, no podría explicarse un rol tan significativo para las doncellas tras más de mil versos de silencio.¹⁹⁰ En cuanto a la posibilidad de dos semicoros, resulta inverosímil el hecho de que un grupo entre las Danaides esté dispuesto a aceptar el matrimonio inmediatamente después del terror sufrido por la amenaza de los Egipcios.¹⁹¹ Finalmente, si se atribuyera este canto a

¹⁸⁸ Para un análisis más minucioso, Taplin (1977: 235-237).

¹⁸⁹ Debido a esta dificultad, quienes han sostenido que las servidoras constituyen el coro secundario opinan que ellas han ingresado junto al coro y han permanecido en escena a lo largo de toda la obra.

¹⁹⁰ En la primera edición de su libro, Garvie (1969: 195) había manifestado sus reservas al apoyar la participación del coro suplementario de servidoras: “the supposed impertinence of the maids ... need hardly be taken seriously”. En el mismo sentido, Bednarowski (2011: 559 n. 21): “Something approaching this kind of relationship between slave and master can be found in Sophocles and Euripides but is less common in Aeschylus. Only the *Choephoroi* presents slave-women on anything like equal footing with other characters.”

¹⁹¹ Consideramos que el argumento mencionado es el más fuerte, porque se sustenta en la lógica de *Supplices*. No obstante, la crítica ha refutado la posibilidad de la división en dos semicoros teniendo en cuenta los posibles sucesos futuros en el desarrollo de la trilogía. Según esta perspectiva, resulta absurdo que un grupo de Danaides se oponga a otro momentáneamente en relación con el matrimonio, ya que en las obras subsiguientes se reunirían nuevamente en la acción criminal contra los Egipcios. Johansen-Whittle (1980: III. 306); R. Winnington-Ingram (1961.b: 60 n.20). Murray (1958: 82), defensor de la división en semicoros, sostiene que las posturas divergentes de las Danaides en relación con el matrimonio habrían funcionado como anticipación del disentimiento de Hipermestra.

Dánao, sería un problema interpretarlo en relación con su última *rhêsis* (980-1013), sobre todo, según su propia referencia a Cipris.¹⁹²

En relación con el segundo hito polémico, más allá de las dificultades para reconstruir la trilogía, resulta un acuerdo general el hecho de que su tema, tanto como el de esta tragedia en particular, es el matrimonio.¹⁹³ Sin embargo, los motivos de las Danaides para rechazar a sus pretendientes, a pesar de estar diseminados a lo largo de toda la obra, nunca son precisados con claridad.¹⁹⁴

Existe gran cantidad de bibliografía acerca del debate que divide a la crítica entre quienes sostienen que las Danaides rechazan la boda con sus primos en particular y quienes piensan que se resisten al matrimonio en general. Quienes opinan que se trata de un rechazo genérico al varón, suponen ver en las Danaides una variante del prototipo amazónico.¹⁹⁵ Si bien ha habido varios intentos de

¹⁹² Según Taplin (1977: 232), Dánao se opone al casamiento de sus hijas con los primos, no al casamiento en general, y esto haría posible su participación.

¹⁹³ Michell (2006: 210) sostiene: “two fragments which can *confidently* be assigned to the final play in the trilogy seem to suggest that the theme of marriage is carried right through the trilogy” (el subrayado es nuestro). Detienne (1988: *passim*) intenta una explicación general del mito y concluye que asistimos a una explicación de la fundación del matrimonio, acto en el que la violencia desempeña un papel central.

¹⁹⁴ Para un listado y discusión de los pasajes en los cuales la posición de las Danaides en relación con el matrimonio se pone en cuestión, Johansen-Whittle (1980: I. 31–32). También Garvie (1969: 218–221). Vale la pena destacar que Garvie (2006b: 42) todavía en el siglo XXI expresa la incertidumbre del texto respecto del tema. Para él, en *Suplicantes*, Esquilo es voluntariamente ambiguo.

¹⁹⁵ Esta lectura supone que las líneas genéricas están cruzadas en la obra y que las Danaides son mujeres virilizadas. La interpretación se apoya en la siguiente premisa, en palabras de Vernant (1980: 24): “Marriage is for the girl what war is for the boy: for each of them these mark the fulfillment of their respective natures as they emerge from a state in which each still shared in the nature of the other. Thus a girl who refuses marriage, thereby also renouncing her ‘femininity,’ finds herself to some extent forced towards warfare and paradoxically becomes the equivalent of a warrior. This is the situation of females like the Amazons and, in a religious context, of goddesses such as Athena: their status as warrior is linked to their condition as *parthenos* who has sworn everlasting virginity.”

Las Danaides invocan varias veces la ayuda de Ártemis, diosa que simboliza el estado de virginidad. Más concretamente, en el verso 287 se las compara con las Amazonas. Respecto de este tema, Rösler (2007: *passim*) llama la atención sobre una expresión del verso 8 de la párodos, *αὐτογενῆ φύξασορίαν*, que él traduce como 'self-generated flight from men'. La frase parece dejar abierta la posibilidad de una objeción más general a los hombres y al matrimonio. Esto estaría apoyado por otros pasajes posteriores: 141-153, 332, 392-393, 643-645, 787-791, 804-807. Según este autor, el consejo del coro secundario en el canto final confirmaría esta motivación de las Danaides (1034-1051), tal como el último discurso de Dánao (991-1009), que puede ser interpretado como una admonición para lograr que las Danaides se preserven vírgenes por siempre.

Otra explicación, que comparten el mismo Rösler (2007: *passim*) y Sommerstein (1996: 66), fue ofrecida por Sicherl (1986: 81-110), quien sugiere que Dánao habría recibido un oráculo, según el cual sería asesinado por su yerno. La fuente de esta hipótesis es un escolio antiguo acerca del verso 37 (Apolodoro *apud schol.* Il. 1.42), *διὰ τὸ μὴ θανατοθῆναι πατέρα*, que explicaría por qué las Danaides dicen que Temis prohíbe el matrimonio. Conociendo este oráculo, ellas debían rechazar a cualquier hombre y no sólo a los hijos de Egipto. Garvie (2006: xviii; 2006b: 39-41) ha cuestionado esta interpretación. La principal objeción a la teoría de Sicherl es que no hay evidencia clara en *Suplicantes* respecto de la existencia del oráculo ni de una riña entre él y su hermano Egipto (también en Sandin 2003: 11 n. 30). Sobre los matices de traducción del escolio en cuestión, Garvie (2006: xviii).

interpretación por vía psicoanalítica,¹⁹⁶ han surgido estudios mejor sustentados en la realidad social griega de la época, como los trabajos de Thomson y Marcurdy, que analizan el entramado de relaciones jurídicas relativas al matrimonio en la Atenas contemporánea.¹⁹⁷

Ahora bien, la interpretación más razonable es que las Danaides se resisten al acoso violento y la unión forzada con unos pretendientes no deseados.¹⁹⁸ Sin duda, las jóvenes rechazan a los hijos de Egipto y la idea de ser forzadas a casarse contra su

Kraus (1984: *passim*) también considera que las Danaides rechazan el matrimonio en general.

¹⁹⁶ Kouretas (1957: *passim*) y Caldwell (1974: *passim*).

¹⁹⁷ Benveniste (1949: *passim*) y Thomson (1971: *passim*) afirman que en *Suplicantes* se discute la cuestión del matrimonio endogámico/exogámico y del estatus de las mujeres en la Atenas contemporánea. Según ha propuesto Benveniste (1949: 133), “Nous sommes ici devant un problème qui ne peut se comprendre qu'en termes de parenté classificatoire. Dans ce système, on sait que les fils de frères sont entre eux frères, non cousins, car le nom de père s'applique non seulement au père physique, mais à tous ses frères aussi bien.” Por lo tanto, el autor concluye que es imposible un matrimonio entre hijos e hijas de dos hermanos. Sin embargo, Benveniste señala que la leyenda de las Danaides se mezcla con un mito dinástico y que, en el antiguo Egipto, el matrimonio endogámico y entre consanguíneos era la regla. Por eso, concluye que el conflicto entre dos sistemas matrimoniales es el eje del drama. Thomson señala dos premisas vinculadas con el aspecto legal: 1. huyendo de Egipto hacia Argos, las Danaides están evadiendo sus obligaciones; 2. la heredera debe casarse con su pariente más próximo. El aspecto moral implicaría, según este punto de vista, que Esquilo habría defendido la subordinación de las mujeres en el interés de la propiedad privada.

Marcurdy (1944: 97), en cambio, afirma: “Danaos is not speaking of incest, but of the madness of the next of kin who by Athenian law have no rights over the girls while their father lives and none after his death, unless their claim has been submitted to a hearing before the archon and decided in their favor. What Danaos says of the madness of the attempt to force the marriage is fully supported by the Attic law by which a father has the right to give his daughters in marriage to the man of his own choice is not necessarily to one who is next of kin. For a relative to attempt to marry a girl by force while her father is living is an act of *hybris* and against *dike*”. De este modo, para Marcurdy, la aseveración de Thomson de que la heredera debe casarse con su familiar más cercano está sujeta a las siguientes limitaciones: “1. The heiress is not obliged to marry her next of kin in her father's lifetime; 2. Her father may marry his daughter to anyone whom he chooses without consulting the next of kin. The husband chosen by the father may or may not belong to the family. The children of the marriage have all rights to the property on coming of age; 3. The heiress was not obliged to marry her next of kin if he refused to put in a claim for her”.

¹⁹⁸ Ireland (1974: *passim*), para solucionar la aporía originada en la serie de manifestaciones de las Danaides respecto de un rechazo cabal al matrimonio, hace hincapié en el hecho de que las jóvenes son a un tiempo coro y protagonistas, lo que hace que sus reflexiones generales, en tanto coro, deban ser entendidas en el contexto a que ellas mismas dan lugar como protagonistas. Lucas de Dios (1991: 64) propone una interpretación que trasciende el límite de esta obra. Para él, se trata de “la oposición βία/πειθώ en el terreno de la relación entre los sexos: las Danaides rechazan la unión amorosa por la fuerza, como propugnan los Egipcios, y frente a este viejo esquema intentan erigir uno nuevo, la armonía a través de la persuasión”. Esta lectura se apoya en el fr. 44 transmitido por Ateneo. En la misma línea interpretativa, cfr. Herington (1963).

También Ferrari (1977: *passim*), tras un detenido análisis de diferentes pasajes de la tragedia, concluye que la actuación de las Danaides es la reacción lógica a la violencia de los Egipcios y no un rechazo congénito al varón. MacKinnon (1978: *passim*) comparte la opción que contempla la violencia de la que son objeto las hijas de Dánao, pero introduce otra consideración: frente a la postura de los Egipcios, que persiguen a las Danaides llevados por el deseo de hacerlas de su propiedad y por un claro anhelo de lujuria, se yergue la propuesta deducible del fr. 44, acerca de la necesidad de una auténtica pasión amorosa entre las dos partes de toda relación sexual.

voluntad,¹⁹⁹ pues insisten en caracterizar la conducta de sus primos como ὄβρις²⁰⁰ y contemplan el matrimonio como equivalente a la servidumbre.²⁰¹ Además, afirman que un matrimonio tal está prohibido por Temis²⁰² y sus primos son comparados con halcones que persiguen ruiseñores.²⁰³ Sin embargo, no es menos cierto que, si se lee con detenimiento la tragedia, se observan repetidos brotes de un rechazo genérico al varón, de corte amazónico, que crean un problema para esta interpretación de tipo personalista amoroso.²⁰⁴ Por eso, como sostiene Seaford,²⁰⁵ para progresar en esta controvertida cuestión, es necesario adoptar una nueva perspectiva: considerar que la actitud de las Danaides se parece, en muchos aspectos, a la conducta de la novia griega, pero llevada a un extremo exótico.

Desde cualquier punto de vista, es inexorable el hecho de que el rechazo de las Danaides es, en principio, corporal, expresado como una defensa vehemente de su virginidad.²⁰⁶ Justamente, la oda final resulta paradigmática para observar la importancia que el matrimonio, como hito en la vida femenina, tiene en la composición de la obra.²⁰⁷

La oda final (1018-1073) tiene lugar después de una cadena de acontecimientos trascendentales para las protagonistas: en primer lugar, la llegada del heraldo de los Egipcios (825), con quien se enfrentan en soledad (825-910); en segundo lugar, la segunda escena de reconocimiento de la obra, entre el rey de Argos y el heraldo, y el posterior *agón* entre ambos, en el que Pelasgo defiende a las Danaides y expulsa al raptor (911-953); en tercer lugar, el discurso asesor de Dánao a sus hijas (980-1017), tras arribar al altar con la protección que supo conseguir, especulando con la demora de los Egipcios (764-775). Durante la oda, la *ópsis*, como

¹⁹⁹ Cfr. vv. 39, 227-228.

²⁰⁰ Cfr. vv. 30, 81, 104, 426, 528, 817, 845.

²⁰¹ Cfr. vv. 335, 392-393.

²⁰² Cfr. v. 37.

²⁰³ Cfr. vv. 60-62; 223-226; 511, 750-752.

²⁰⁴ Para sortear esta dificultad, Winnington-Ingram (1961: *passim*) ha sugerido una explicación psicológica: el acoso de los pretendientes es tal que lleva a las agobiadas jóvenes, en un momento dado, a odiar incluso la institución del matrimonio, aunque no fuese ese su punto de partida.

²⁰⁵ Seaford (1987: 110) y Zeitlin (1988: 236): “les Danaïdes représentent la vierge paradigmatique, la Korè, qui par nature et par instinct considère le mariage comme un viol, une défloration, et une union avec la mort.”

²⁰⁶ Más allá de esta aseveración, es necesario aclarar que la intensidad del rechazo excede el ámbito físico y trasciende hacia el campo moral e institucional, siendo posible incluso interpretar algunos de los argumentos que se exponen en la obra desde el punto de vista legal.

²⁰⁷ Son múltiples los pasajes de la obra a partir de los que puede analizarse este fenómeno, pero el más sobresaliente es la cuarta oda coral (776-823).

en otros momentos de la obra, demuestra una trascendencia irrefutable: los Argivos, con los que Dánao ha regresado a escena, escoltan a las jóvenes y su padre hacia la ciudad. La presencia masculina implica seguridad, pero su participación en la canción amebea insinúa el advenimiento del himeneo.

La oda está compuesta por dos partes que involucran cuatro pares estróficos. La primera parte comprende los dos primeros pares, que configuran una antilogía, en la que es evidente el cambio de foco sobre los acontecimientos cantados. El primer par de estrofas (1018-1033) está a cargo de las Danaides, mientras que 1034-1051 constituye el contracanto de los Argivos. El tercer par (1052-1061) es una *stichomythía* entre ambos coros; en el cuarto (1062-1073), las Danaides vuelven a cantar solas.²⁰⁸

4.2. LA TRAMA DE LA ODA.

INTERACCIÓN GENÉRICA MIXTA Y ADECUACIÓN CON LA FORMA

En la oda final, la trama está perfectamente adaptada a su forma, así como a la estructura total de la obra. El canto se divide en dos partes, en relación con las interacciones genéricas de las que se vale: en la *performance* amebea entre el coro femenino y el masculino puede reconocerse el diálogo con el himeneo (1034-1061); en la *performance* indivisa, durante la cual las Danaides acaparan la última estrofa del canto y de la obra, se retoma la intersección con el himno, conforme la oda inicial, recuperando la *hypómnesis* de Ío (1062-1073).

A diferencia del peán, los propósitos y connotaciones del himeneo son fácilmente reconocibles. La intuición del lector moderno coopera a la hora de identificar la ocasión, propiedad “nuclear” para determinar la interacción genérica, dado que el género forma parte de un rito de pasaje universal que trata cuestiones vinculadas a la madurez sexual y al inicio de una vida nueva.

En el intento de definir la ocasión propia del género, el momento específico del ritual de boda en el que puede ser ejecutado el canto presenta posibilidades diversas. El himeneo es ejecutado en el banquete, durante la procesión hacia la casa del novio, en las puertas de la casa nupcial, para celebrar la consumación del

²⁰⁸ Disentimos en este punto con Hogan (1984: 220), quien afirma: “Here the distinct voices apparently unite. Such differences as they have expressed yield to 3 common wishes for happiness, health, and reasonable prosperity”.

matrimonio, o bien el día posterior, para despertar a los recién casados.²⁰⁹ El conocimiento de estos contextos performativos da cuenta del aspecto cívico del ritual, que la pareja nupcial y sus familiares despliegan ante toda la comunidad. Por lo tanto, la procesión, aunque es sólo un acto del ritual, cobra un significado más amplio, dado que representa la publicidad de la ceremonia y los alcances de la institución del matrimonio.

Las características “sintomáticas” del himeneo son:²¹⁰ 1. refrán ritual a Hymen; 2. *eikasía*: elogio de la novia y el novio, ensalzando la belleza de la novia y la virilidad del novio (comparación con imágenes tradicionales que expresan la juventud, belleza y vigor, como las flores, los frutos y la domesticación de animales salvajes); 3. exteriorización del anhelo de casamiento; 4. *makarismós*: pronunciamiento de la pareja como feliz y bendecida; 5. *exempla* provenientes del mito, comunes a todos los géneros líricos; 6. asimilación del matrimonio a un acto de violación o secuestro, contrastando formas apropiadas e inapropiadas de actuar en relación con el deseo sexual; 7. presencia de elementos asociados con la muerte; 8. relaciones disfuncionales con miembros de la familia; 9. *performance* mixta, con miembros de ambos sexos.²¹¹

La oda final de *Suplicantes* exhibe algunas de las características sintomáticas del himeneo, pero la más sobresaliente es la ejecución mixta del canto.²¹² La *performance* coral mixta resulta extraordinaria en una cultura lírica en la que la característica fundamental de un coro dado es la uniformidad, es decir, un coro en el

²⁰⁹ Rhem (1994: 14–18) describe el ritual de boda y las ocasiones del canto. La existencia de estos diferentes contextos ha determinado al menos dos categorías de canción para el mismo acontecimiento: himeneo, cantado durante la procesión, y epitalamio, junto al cuarto nupcial.

²¹⁰ Swift (2010: 241-250) y Seaford (1987: *passim*).

²¹¹ Esta cualidad es la bandera de quienes consideran que el himeneo no es un género exclusivamente femenino. Por ejemplo, Swift (2010: 255–262): “I prefer to see hymenaios as a genre which reflects the unification of the sexes, albeit with a bias towards the female experience”.

²¹² El primero que ha señalado la trascendencia de las *performances* mixtas ha sido Seaford, quien sostiene lo siguiente respecto de la oda final de *Suplicantes* (1987: 114): “This final song, it is generally agreed, is divided between two parties. FJW have recently produced a very powerful case for assigning the other part to a chorus consisting not, as often believed, of the Danaids' maids, but of the Argive bodyguards. I would like to add the suggestion that the song is influenced by, and would evoke in the minds of the audience, the wedding song. The only surviving wedding song that consists of a dialogue between a male and a female chorus is the very Greek Catullus 62. But there are suggestions of the practice in the fragments of Sappho. And in one of the two surviving fragments of the Danaid trilogy itself there is mention of *kóroi* and *kórai* singing the song sung on the morning after the wedding night.” Recientemente, Swift (2010: 279-297) también ha tomado la oda final de *Suplicantes* como ejemplo para ilustrar la interacción genérica entre tragedia y lírica.

que cada uno de sus miembros reviste la misma categoría. La heterogeneidad no implica que todas las canciones de boda hayan sido compuestas siguiendo este patrón, pero la presencia de un coro mixto habría sugerido a la audiencia una consistente asociación con el ritual de matrimonio.²¹³

Entre las características sintomáticas mencionadas, dos se presentan de manera anómala en la composición de *Suplicantes*, ya que no forman parte de la oda propiamente dicha, pero resultan esenciales para componer la ocasión evocada. En primer término, en lugar de la asimilación simbólica del matrimonio con un acto de violación o secuestro, el coro afronta un intento de abducción real, ya que el heraldo de los Egipcios pretende arrastrarlas hacia la embarcación (825 y ss.). Por lo tanto, como el motivo común de la imaginería poética se vuelve concreto en la violencia física que corren el riesgo de sufrir las Danaides, el temor retórico de la novia es verdadero horror en el caso de las protagonistas.²¹⁴ En segundo término, el motivo constituido por el elogio de la novia tiene lugar en el discurso de Dánao que antecede a la oda. Específicamente entre los versos 996–1005, el padre hace uso del lenguaje que evoca el tipo de imaginería propia del himeneo (*eikasía*).²¹⁵ Dánao describe la virginidad femenina como un fruto en un lugar protegido que es amenazado por las fieras (998-999):²¹⁶

τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς
θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, τί μήν;

²¹³ Es necesario tener presentes algunos antecedentes de este tipo de *performance* en la literatura previa a *Suplicantes*. Hombres y mujeres danzan juntos en la descripción de un casamiento en el escudo de Aquiles, en *Iliada* XVIII.590–606; en *Odisea* 23.130–140, hombres y mujeres cantan juntos para simular un ritual de boda; en el *Escudo de Heracles* 272-279, se describe una procesión nupcial y, como señala Seaford (1987: 114-115), estos antecedentes se replican en fragmentos de Safo y en el *carmen* 62 de Catulo.

²¹⁴ Swift (2010: 291) va aún más lejos al suponer la presencia de Egipcios en escena: “The fact that the Herald is accompanied by a group of (silent) followers means that the scene is visually similar to the exodus; again we see a debate between men and women which makes use of the visual and linguistic cues that indicate a wedding.” Desde nuestro punto de vista, no parece probable pensar en la posibilidad de semejante despliegue visual, sobretodo considerando la aparición posterior del coro subsidiario. Sin embargo, Swift establece una relación muy interesante entre los versos 951 y 1068-1069 y concluye acertadamente que (2010: 295): “The herald scene and the exodus, then, can be understood as embodying the same basic mistake in attitudes to marriage, played out in opposite ways.” Consideremos que el lenguaje visual habría sido el puntapié para otra sugerencia: la ausencia del padre durante el encuentro con el heraldo como anticipación del matrimonio con los Egipcios.

²¹⁵ En este mismo discurso, los versos con los que concluyen las palabras de Dánao pueden constituir una clave para analizar la relación padre-hijas como disfuncional, considerando la octava característica del género (cfr. *ut supra*): “relaciones disfuncionales con miembros de la familia”.

μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολάς πατρός,
τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον. (1012-1013)

Cuida solamente estas órdenes de tu padre, honrando el ser medida más que la vida.

²¹⁶ Sobre los versos que siguen y la mención de Cipris, cfr. anotación de Brodribb (1922: 162).

El fruto no es, de ninguna manera, fácil de resguardar; las fieras y los mortales lo destruyen, ¿por qué, ciertamente?

En seguida, las Danaides retoman el motivo en su respuesta, repitiendo la palabra ὀπώρα:

ἐμῆς δ' ὀπώρας οὔνεκ' εὖ θάρσει, πάτερ.
εἰ γάρ τι μὴ θεοῖς βεβούλευται νέον,
ἵχνος τὸ πρόσθεν οὐ διαστρέψω φρενός. (1015-1017)

Ten buena confianza, padre, por mi fruto. Pues, si nada nuevo ha sido dispuesto por los dioses, en el futuro no desviaré mi huella de tu pensamiento.

Inmediatamente después de estas palabras, las Danaides entonan la oda final, que hereda no sólo las connotaciones del tema del casamiento, sino, fundamentalmente, los límites y pautas de comportamiento que han escuchado de su padre. En este sentido, la presencia de Dánao durante la *performance* de la oda no es un detalle despreciable. Además, su discurso previo es fundamental porque exhibe la afinidad que existe entre dos grupos marginales, las mujeres y los extranjeros, ya que las Danaides, aceptadas como metecas, han perdido la condición de suplicantes.²¹⁷

ἀγνώθ' ὄμιλον ἐξελέγχεσθαι χρόνον
πᾶς δ' ἐν μετοίκῳ γλώσσαν εὐτυκον φέρει
κακίην, τό τ' εἰπεῖν εὐπετέες μύσαγμα πῶς.
ὕμᾱς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
ᾧραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς. (993-997)

Una multitud desconocida se pone a prueba con el tiempo, pues todos tienen bien preparada una mala lengua contra el meteco, y es sencillo proferir una infamia.²¹⁸ Pero recomiendo que vosotras no me deshonréis, porque para los mortales tenéis la edad que atrae las miradas.

²¹⁷ Como afirma Zeitlin (1990: 111), “If women are to speak at all, it is men who will coach them in the proper forms, as Danaus instructs his daughters (*Su.* 197-206; cf. 710). Men may try to dictate the proper mode of expression. But another contrast in speech obtains between the sexes. The women’s voice, as befits a chorus, is primarily lyric, hymnal, and prayerful, like that of their collective counterparts, the suppliants.”

²¹⁸ Sobre la construcción sintáctica de este pasaje, consultar Friis Johansen (1954: 8-10) y Bowen (2013: 341). Según la propuesta de Friis Johansen, la proposición del verso 994 introducida por δέ es explicativa. De este modo, interpreta este pasaje vinculando las dos *gnōmai*, aprobando la propuesta de Mazon: “The alternative solution is adopted by Mazon, who translates : ‘Une troupe inconnue ne se fait apprecier qu’ avec le temps; quand il s’agit d’ un etranger’, etc. In this way the second gnome is developed out of the first, i.e. the whole passage contains one σωφρόνισμα –that it takes time for an unknown troop to be accepted as citizens because at first they will be treated not as full citizens but as μέτοικοι, settlers from abroad. (...) Another argument for accepting Mazon’s view is the correspondence ἀγνώθ' ὄμιλον ≈ μέτοικοι, which would have no function in the composition if lines 993 and 994 f contained two completely distinct gnomes.” Friis Johansen sostiene que el pasaje ejemplifica la predilección de evitar indicaciones expresas de una conexión lógica entre oraciones (p.18): “The concluding piece of advice is justified once more from another point of view: The gnomes lines 993-95 explained that as strangers the Danaids should be cautious in their behaviour; but they are not only strangers, they are young and beautiful, and this is an extra reason why they should be cautious. The new reason is introduced with a participle line 997...”

En la trama de la oda, el primer par estrófico comienza con una exhortación de las Danaides para ir hacia Argos, ἴτε μὲν ἄστυδ’ (“Id, pues, hacia la ciudad”, 1018), que presenta una diferencia tangencial con la oda inicial: el lugar de destino desplaza al lugar de origen.²¹⁹ La exhortación, junto con el complemento ποῖ, instalan por primera vez un movimiento propulsivo, no sólo espacial, sino también temporal, que despliega expectativas sobre los acontecimientos futuros en ese ansiado espacio seguro.

Sin embargo, las Danaides parecen ignorar la trascendencia del movimiento espacial que están a punto de realizar. Efectivamente, las jóvenes preludian el canto como un elogio para la ciudad de los Pelasgos (αἴνοϋς, 1023)²²⁰ por haberlas recibido como suplicantes, como un himno (ὕμνοις, 1025); pero prescinden del hecho de que, tanto la virgen como el suplicante comparten dos cualidades esenciales: son intocables y están en el umbral del sistema social. Como las Danaides revisten ambos roles, su incorporación a la sociedad como suplicantes, que implica el traslado hacia la polis, funciona como una fase preliminar de esa otra ceremonia que incorpora a la virgen y permite llevarla dentro de la casa de su marido.

En absoluta coherencia con esta confusión de roles, el discutido verso 1023, ὑποδέξασθε δ’, ὀπαδοί, μέλος (“recibid, acompañantes, este canto”), proyecta en el léxico el tono de la oda inicial al retomar el verbo (ὑπο) δέχομαι. Las Danaides habían iniciado la súplica pidiendo la aceptación de los dioses.²²¹ En este momento, ante sus

²¹⁹ En los primeros versos de la oda inicial, las Danaides decían:

Δίαν δὲ λιποῦσαι

χθόνα σύγχορτον Συρίαί φεύγομεν (4-5)

Estamos huyendo después de abandonar la región de Zeus que limita con Siria

Otro elemento insiste en este sentido: el estribillo de los versos 118-121/129-132, también del primer canto del coro, señalaban con la fuerza de la repetición la alabanza a la tierra de origen: “Por un lado, que yo aplaque a la montaña de Apis (pues conoces bien, tierra, mi bárbara voz); por el otro, me precipito una y otra vez sobre este velo sidonio de lino dañado con un desgarró”.

Las correspondencias de la oda inicial con la final son numerosas. En el primer verso del último canto, las jóvenes demuestran que han encontrado respuesta al interrogante inicial: ποῖ τόδε κῆμ’ ἀπάξει; (“¿Hacia dónde (me) conducirá este oleaje?”, 128). Las Danaides se dirigen hacia Argos, porque todo el pueblo, incluso el mismo rey, no sólo “algún nativo” (τις ἔγγαιος, 57-58) les ha ofrecido asilo. Por eso elogian a la “ciudad de los Pelasgos” (πόλιν τάνδε Πελασγῶν, 1023) y en su canto mencionan a Argos no por su nombre, sino por el de sus habitantes, que las han salvado otorgándoles el carácter de metecas.

²²⁰ La caracterización de este canto final como elogio (αἴνοϋς, 1023) se propone como absolutamente diferente al inicial, que se había presentado como trenético: τοιαῦτα πάθεα μέλεα θροεομένα λέγω (“pronuncio mi discurso mientras lloro semejantes pasiones vanas”, 113). La comparación es válida si consideramos sólo el punto de vista de las Danaides. Desde el punto de vista del espectador, ambos cantos mantienen una relación genérica muy estrecha.

²²¹ δέξασθ’ ἰκέτην τὸν θελυγενῆ στόλον (27-28)

ojos, como su súplica ya ha sido recibida tanto en el plano divino como en el humano, toca a los hombres aceptar un canto de alabanza. La ironía consiste en que el espectador reconoce un sentido ulterior en el hecho de incorporar a un grupo de hombres en la experiencia del canto .

Ciertamente, una vez asiladas en Argos, es apropiado que las jóvenes dediquen su canto a la ciudad receptora, tal como lo habían hecho en la oda central, y resulta lógico que se distancien de la tierra de la que proviene su máximo temor:

(...), μηδ' ἔτι Νείλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις,
ποταμοὺς δ' οἱ διὰ χώρας
θελεμὸν πῶμα χέουσιν
πολύτεκνοι, λιπαροῖς χεύμασι γαίης
τόδε μιλίσσοντες οὐδας. (1024-1029)

... ya no honremos con himnos a las vertientes del Nilo, sino a los ríos que derraman sus calmas aguas a través de esta región, prolíficos, que propician este suelo con sus oleosas corrientes.

Usar la referencia a un río como metonimia de una región constituye un recurso frecuente en la poesía griega, pero resulta llamativo, como señala Swift, que en este pasaje el énfasis esté puesto en el control que los ríos tienen sobre la fertilidad, específicamente sobre la fertilidad humana (πολύτεκνοι, 1028): “Flowing waters are a standard component of the erotic *locus amoenus*, and young women’s sexuality is further connected to rivers by the tradition that the bride bathe in the waters of her native spring on the morning of the wedding day. Here, then, we see a group of young women changing their sacred spring, and adopting a new one, which they praise for its powers of fertility.”²²² La observación de la autora resulta oportuna para demostrar cómo, desde el comienzo del canto, la ironía se dirige a mostrar a las Danaides como mujeres y futuras esposas, no ya como suplicantes, aunque ellas desconozcan el hecho de que han reemplazado una condición por otra.

Aceptad como suplicante a esta femenina formación coral

Para la traducción de ὑποδέξασθε (cfr. *ut supra* I.4.1. n. 173) ha sido considerada la observación de Ferrari (1972: 354), aunque no compartimos con él el hecho de que la oda final haya sido interpretada por dos semicoros: "ὑποδέχομαι (*hapax* in Eschilo) reggente un sostantivo denotante un fatto fonico altrove sempre nel significate di 'ascoltare', 'porgere (benevolo) ascolto', e mai in quello di διαδέχομαι, cantui respondere". Nuestra decisión de traducir el verbo como “recibir” y no como “escuchar” (privilegiando el hecho fónico como sugiere el autor) obedece a dos razones: respetar la reverberación de la oda inicial y destacar la contradicción entre el género que enuncian las Danaides (un canto en honor a Argos que, como obsequio, debe ser recibido) y aquel género que efectivamente ejecutan (un himeneo).

²²² Swift (2010: 285). Sin embargo, la autora no advierte una insinuación estratégica del pasaje: en la manifestación de rechazo hacia el Nilo y el encomio a las aguas argivas se insinúa el repudio a los Egipcios y una señal de predisposición sexual hacia el género masculino local.

Sobre el final de la antístrofa, el cambio de condición se deja ver en la elección de la divinidad invocada. Las primeras palabras de las Danaides en escena habían sido, como suplicantes, dirigidas a Zeus.²²³ En su último canto, el primer verso resuena para el espectador/lector y señala un nuevo camino para el drama. El eco sintáctico y léxico (ἐπίδοι, στόλον) ayuda a marcar este cambio:²²⁴

ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἀγνά
στόλον οἰκτιζομένα, (...) (1030-1031).

Que la casta Ártemis contemple compasivamente a esta formación coral.

Como vírgenes, las jóvenes oran a la diosa de la pureza y la castidad para ser preservadas del matrimonio.²²⁵ Para la comunidad griega, el ritual de boda no sólo era apreciado como fuente de fertilidad y nueva vida, sino también como el *télos* natural de cualquier mujer. Sin embargo, para las Danaides este *télos* cobra otra dimensión:

(...) μηδ' ὑπ' ἀνάγκας
τέλος ἔλθοι Κυθερείας·
Στύγιον πέλοι τοδ' ἄθλον (1031-1033)

(...) *y que la consumación de Citerea no llegue por necesidad:*²²⁶ *que este premio sea estigio.*²²⁷

La palabra τέλος (1032) parece haber sido especialmente seleccionada en la composición del pasaje, por su polisemia: puede ser traducida como “consumación”, aludiendo, junto a Cipris, al acto sexual que confirma el matrimonio; pero, también,

²²³ Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον (1)

Que Zeus, protector de los recién llegados, contemple ya, con mente predispuesta, nuestra formación coral

²²⁴ Cabe señalar que, si bien se trata de una expresión formularia de ruego, que se repite a más de mil versos de diferencia, esta recurrencia se torna una marca muy fuerte si consideramos la posición en donde se encuentra. No son dos meros cantos corales, sino el de ingreso y el de salida, el de comienzo y el del fin de la obra. Las divinidades invocadas, por lo tanto, tampoco son casuales: Zeus es a quien solicitan asilo; Ártemis a quien ruegan por mantener su virginidad. El tema secundario se torna central.

²²⁵ El pedido retoma los versos 144-150 de la oda inicial: “y porque quiere las cosas puras (ἀγνά) que yo también quiero, que la hija de Zeus vuelva su mirada hacia mí con sus augustos y confiables ojos, y con toda la fuerza irritada por las persecuciones (διωγμοῖς, 149) de la indomada, que resulte mi indomada salvadora.” Del mismo modo que en el himno homérico a Afrodita, Ártemis se presenta en el pasaje como la diosa virgen de la castidad, yuxtapuesta a Afrodita, quien como diosa del amor y el sexo promueve el matrimonio.

²²⁶ Si de algún modo puede hacerse una lectura comparativa y complementaria entre las odas inicial y final, en la primera no hay una referencia explícita a Afrodita, pero, como diosa del amor, se alude insistentemente a su campo de acción a través de la mención de las bodas y, como aquí, de su rechazo: γάμον, 9; λέκτρων, 37; ἀλόχου, 61; γάμοις, 82; γάμον, 107; ἄγαμον, 143, 153.

²²⁷ El verso pierde fuerza en la traducción al español. Como señala Bowen (2013: 351) la conexión entre Στύξ y στυγέω, “odiar”, es muy clara en el uso del adjetivo griego.

como “final de la vida”, invirtiendo la manida idea de que casarse bien es el *télos* de la vida femenina. La ambigüedad señala, como en la oda inicial y otros momentos de la obra, que matrimonio (al menos, con los Egipcios) y muerte son sinónimo para las Danaides. Interpretando el mismo pasaje, Swift señala: “whereas normally *parthenoi* reject extramarital sexual relationships in order to protect their chastity for marriage, here the Chorus reject marriage wholesale, going as far as to call it a ‘hateful prize’ (1033). Their fear that marriage might come ‘through necessity’ (1031) on a literal level reflects the forced nature of their prospective marriage to their cousins, where neither they nor their father approves of the match. However, the phrasing could also be interpreted as the Danaids questioning the necessity of marriage, as they instead hope to remain under the protection of Artemis as perpetual virgins.”²²⁸ Ciertamente, ambas interpretaciones son posibles, pero existe una tercera posibilidad: el deseo de muerte *si y sólo si* el casamiento fuera forzado (ὕπ’ ἀνάγκας), es decir, entender el complemento circunstancial como una forma de acotación del desiderativo, y no como una generalización.²²⁹ No obstante, dos cuestiones resultan indiscutibles tras la lectura de este fragmento: que los elementos asociados a la muerte son típicos del himeneo y que las Danaides comienzan su canción reafirmando su intención de seguir el consejo de su padre, protegiendo su virginidad.

Los primeros versos de los Argivos retoman las últimas palabras de las Danaides, llamándolas a la medida. El contracanto es fiel a su definición, pues al rechazo de Afrodita en favor de Ártemis,²³⁰ los Argivos responden con una alabanza concreta hacia la primera:

Κύπριδος οὐκ ἀμελεῖν, θεσμὸς ὃδ’ εὐφρων
 δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ (1034-1035)

No hay que descuidar a Cipris, esta sanción divina es sensata, pues tiene poder muy cerca de Zeus, junto con Hera.

Nombrar a Hera junto a Afrodita sugiere una visión institucionalizada y cívica del deseo sexual, expresado a través del matrimonio, que no es equiparable a la

²²⁸ Swift (2010: 285).

²²⁹ Esta interpretación se consolida en 1062-1064, donde el adjetivo *δυσάνορα* (1063) acota el alcance del complemento *δαίον γάμον* (1063-1064). Según este pasaje, no todas las bodas son odiosas para las Danaides, sino aquellas “con un mal hombre”, como los Egipcios.

²³⁰ El fanatismo por Ártemis no es sólo manifestado por las jóvenes en el par estrófico anterior, sino desde el inicio del drama: “Que la hija de Zeus vuelva su mirada hacia mí” (*ἐπιδέτω Διὸς κόρα*, 145). En este sentido, parecen desconocer que Zeus tiene otra hija que debe ser igualmente venerada, por eso los Argivos señalan la proximidad de parentesco entre Cipris y Zeus a través del empleo de *ἄγχιστα* (1035).

perspectiva de género. Τέλος (1032) cobra otro sentido desde este punto de vista. Este propósito civil y biológico de la vida femenina es, además, protegido por los dioses, como señala θεσμὸς (1034), “sanción divina”.²³¹

Contra la concepción de las Danaides de la unión sexual/matrimonio como “estigio” (1033), los Argivos acentúan los atractivos poderes de Afrodita: la mención de Persuasión y Armonía se opone a la idea de imposición (ὕπ’ ἀνάγκας, 1031). Por lo tanto, esta alabanza a Afrodita no es sólo el cumplimiento de la piedad debida, sino un desafío a la perspectiva radical planteada por las protagonistas:²³²

μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάρειςιν
Πόθος ᾗ τ’ οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ,
δέδοταί θ’ Ἀρμονία μοῖρ’ Ἀφροδίτα
ψεδυραὶ τρίβοι τ’ ἐρώτων. (1038-1042)

*Y están junto a su madre, como compañeros, el Deseo y aquella para quien no hay nada negable, la encantadora Persuasión; y a Afrodita le han sido dadas como porción Harmonía y los rumorosos caminos de las relaciones amorosas.*²³³

Los versos 1043-1044 reemprenden la alusión a la guerra inminente con los Egipcios, uno de los guiños irónicos más sobresalientes de la oda central. Justamente, en la oda final se recupera una palabra cargada de ambigüedad en la oda central, ποιναὺς (“recompensa”, 626), en esta oportunidad con un sentido único. En la oda final, el temor concreto desplaza a la ironía: los Argivos, tras el arribo del heraldo, son conscientes del enfrentamiento próximo.²³⁴ Ποιναὺς (1043), en este caso, admite sólo la acepción negativa, “pena”:

φυγάδεσσιν²³⁵ δ’ ἔτι ποιναὺς κακὰ τ’ ἄλγη

²³¹ θεσμὸς (1034) recupera otro verso clave de la oda inicial, el controvertido verso 37, en el que las Danaides expresan que los “lechos involuntarios” están prohibidos por la ley divina (πρὶν ποτε λέκτρων ὧν θέμις εἶργει).

²³² En la oda central, las Danaides limitan a Afrodita a su rol de compañera de Ares (664-666), mientras que el coro de Argivos reivindica para la diosa otro campo de acción.

²³³ Esta mención de Afrodita y sus atributos constituye un argumento más para quienes sostienen la pertenencia de *Suplicantes* a la trilogía de las *Danaides*. El pasaje puede entenderse como una semilla referencial que habría conducido hacia el final de la trilogía. En el fragmento 44 conservado, la misma Afrodita recuerda sus incumbencias y cuán grande es su poder, al proferir un elocuente discurso acerca de la universalidad del deseo sexual mutuo en la naturaleza, con una alusión particular a la unión primordial entre Urano y Gea. Cfr. Fr. 44, 7: τῶν δ’ ἐγὼ παραίτιος (“Yo soy la responsable de estas cosas”).

²³⁴ El cambio de tono, de la ironía (consistente en la quimera de poder sortear el enfrentamiento bélico) a la materialización del conflicto, podría ser interpretado como el anuncio de otros acontecimientos futuros, probablemente de *Egipcios*.

²³⁵ El uso de φυγάδεσσιν (1043) puede ser un indicio probable en contra de la posibilidad de división de las Danaides en dos semicoros e, incluso, en contra de la posibilidad del coro de servidoras, ya que la referencia resulta más natural en boca de personas que no son, ellas mismas, fugitivas. Esto ha sido señalado por Johansen (1966: 63), Sommerstein (1977: 78), Johansen-Whittle (1980: III 308).

πολέμους θ' αίματοέντας προφοβοῦμαι

Y temo por anticipado las penas para las fugitivas: los males, los dolores y las sangrientas guerras.

Luego, el coro subsidiario afirma:

ὄ τι τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν- (1047)

*Lo que toque en parte, eso sucederá.*²³⁶

En el contexto de una *gnóme*, μόρσιμόν (1047) puede interpretarse en relación con el verso 1034 (θεσμὸς ὄδ' εὖφρων) y el valor semántico de τέλος (1032):²³⁷ el “lote” que involucra a todo el género femenino, el matrimonio, no puede ser evadido. Evidentemente, la sentencia implica el hecho de que, mientras las Danaides intenten liberarse de la parte que les ha tocado en suerte, serán *hybristai*.²³⁸

La hipótesis anterior parece confirmarse en las últimas palabras de los hombres :

μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἄδε τελευτὰ
προτερὰν πέλοι²³⁹ γυναικῶν. (1050-1051)²⁴⁰

Ciertamente, las Danaides hacen numerosas referencias a su condición a lo largo de la obra, pero en contextos en los que se autopresentan.

²³⁶ Sommerstein (2008: 427) y Bowen (2013: 355) traducen γένοιτ' ἄν (1047) por un futuro asertivo. Bowen señala que se trata de un uso de delicadeza, idéntico al de *Ag.* 251-252. Seguimos esta interpretación para mantener el valor sentencioso de la frase.

²³⁷ La sentencia también podría explicarse como otra manera de vincular la obra con futuros sucesos de la trilogía, si es que se aceptara la propuesta de la existencia de un oráculo a Dánao, insistiendo en el hecho de que nunca puede evitarse lo que ya está establecido. Cfr. Sicherl (1986), Rösler (2007), Sommerstein (1996) y Hose (2006).

²³⁸ Si bien esto no se hace explícito, los Argivos parecen querer demostrar a las jóvenes que no sólo la violencia física es un acto de *hybris*. Así como el heraldo ha expresado su falta de respeto a las divinidades griegas (919-921), las Danaides cometen el mismo error cuando no honran debidamente a Afrodita.

²³⁹ La misma forma (πέλοι) aparece en otros dos pasajes curiosamente vinculados con el tema de la boda. Uno, lejano, en la oda inicial, el deseo de las Danaides al llegar a Argos: πέλοιτ' ἄν ἔνδικοι γάμοις (“Ojalá que (los dioses) sean justos con las bodas”, 82). Otro, casi inmediato, ya citado, el último verso y el más fuerte del discurso anterior de las jóvenes: “y que el final de Citerea no llegue por necesidad: que este premio sea (πέλοι) estigio” (1031b-1033).

Concordamos con aquellos editores y críticos que piensan que un deseo está fuera de lugar en este contexto, como Sommerstein (1977: 78-79) y Johansen-Whittle (1980: III.334). Ellos se manifiestan a favor de un optativo potencial y creen que el texto debe ser drásticamente enmendado para que funcione. Si bien Bowen (2013: 355) considera que, en este caso, πέλοι debe ser tomado como desiderativo, pensamos que, tal como él propone a propósito de 1047, 1051 puede ser traducido como futuro asertivo. Esto requiere de la continuidad del ἄν de 1047 (tratando las líneas intermedias como parentéticas). De este modo, continúa el registro sentencioso y la interpretación es absolutamente coherente.

²⁴⁰ El pasaje 1051-1052 ha sido interpretado como una alusión al mito de las mujeres de Lemnos y, por consiguiente, al plan de asesinato. En este sentido, podría verse también aquí la ambigüedad de τελευτὰ (1050), perteneciente, como τέλος, al campo semántico fúnebre tanto como al nupcial.

Pero esta consumación de las bodas será compartida con muchas otras mujeres anteriores a ti.

Entre la sentencia y estas últimas palabras, una breve interacción genérica con el himno a Zeus (86-102) de la oda inicial completa la idea de destino fatal:

Διὸς οὐ παρβατός ἐστιν
μεγάλα φρήν ἀπέρατος- (1048-1049)

La gran mente de Zeus es ilimitada y no se puede transgredir

De este modo, Zeus es presentado como defensor del *status quo*, mientras que las Danaides lo han invocado, a lo largo de toda la obra, como su protector (1, 86, 175, 206, 210, 524–37, 590–4, 815–16). Los Argivos presentan el matrimonio como parte de la voluntad de Zeus y, por lo tanto, como destino ineludible.

La reacción de las Danaides que da inicio al tercer par estrófico invierte uno de los motivos típicos del himeneo, la exteriorización del anhelo de casamiento, manifestando también la resistencia a aceptar que el matrimonio es exigido por Zeus y forma parte del orden natural, tal como habían declarado los guardias:

ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει
γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι. (1052-1053)

Oh, gran Zeus, ¡apártame de la boda con el linaje de Egipto!

Como comenta Sommerstein, “ἀποστερεῖν means to deprive someone of something which (s)he is entitled, and wants, to have: one would never normally pray to a god to ἀποστερεῖν one of anything. The strained language draws attention to the fact that the Danaids are praying that they may remain unmarried- normally considered to be the worst fate that could befall a woman”.²⁴¹

La manifestación de la voluntad incommovible de las jóvenes está sucedida por el agitado intercambio de la *stichomythía*, donde se destaca el hecho de que los Argivos apoyan el pedido.²⁴² Su intención es disuadirlas de la generalización, pero las Danaides se muestran inflexibles:

σὺ δὲ θέλγοις ἄν ἄθελκτον. (1055)

Pero tú intentas encantar lo que no podría ser encantado

²⁴¹ Sommerstein (2008: 428-429).

²⁴² τὸ μὲν ἄν βέλτατον εἶη (1054)
Esto sería lo mejor.

La insistencia en la raíz θελγ- no parece casual. En primer lugar, retoma un pasaje del discurso de Dánao (θελκτήριον, 1004):

καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφοις ἔπι
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἰμέρου νικώμενος. (1003-1005)

Y todo aquel que pasó entre la bella femineidad de las vírgenes envió el dardo encantador de sus ojos, al ser vencido por el deseo.

En segundo lugar, repite la raíz con la que los Argivos habían caracterizado a Persuasión (θέλκτορι Πειθοῖ, 1040). De este modo, el verso constituye un guiño irónico: nadie se puede negar a Afrodita.²⁴³

Los versos 1056-1058 constituyen una prueba de cómo este canto ha sido compuesto para funcionar como gozne entre esta obra y las secuelas, ya que destacan el desconocimiento del futuro inmediato, expresado a través del verbo μέλλω (“estar a punto de”, 1056 y 1057):

Αρ. σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.
Δα. τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν
καθορᾶν, ὄψιν ἄβυσσον;

Αρ.: *Pero tú no conoces lo que está a punto de venir*

Δα.: *¿Qué estoy a punto de ver por completo, la mente de Zeus, una visión abisal?*²⁴⁴

A continuación, los Argivos insinúan que las jóvenes cometen *hýbris*. Su consejo se refiere al pedido que ellas habían proferido en 1052-1053:

μέτριον νῦν ἔπος εὖχου. (1059)

Ahora, que la expresión de tu plegaria resulte moderada

La recomendación de medida²⁴⁵ es más específica en la sentencia que los Argivos enuncian en su siguiente intervención, insistiendo en que no hay que honrar en exceso a una única divinidad, en este caso, a Ártemis:

τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν. (1061)

No hay que adorar demasiado las cosas de los dioses

²⁴³ En *Danaides*, finalmente, se mostraría cómo las jóvenes habrían tenido que ceder al encantamiento del amor.

²⁴⁴ En la respuesta de las Danaides, el sintagma ὄψιν ἄβυσσον (1058) tiene la posibilidad de ser interpretado de dos maneras, como aposición de φρένα Δίαν (1057) o como una epexégesis de la acción del καθορᾶν (1058). La primera alternativa parece más adecuada, ya que, en el himno a Zeus de la oda inicial, las jóvenes han insistido en la omnipotencia y ubicuidad del dios. En este caso, la interrogativa directa adquiere sentido irónico.

²⁴⁵ El verso 1061 alude a la máxima μηδὲν ἄγαν, al menos tan antigua como la épica hesiódica (Cfr. *Trabajos y días*, 694) y usualmente ligada con las ideas de medida (μέτρον, 1059) y oportunidad (καιρὸς, 1060), ambas presentes en este intercambio.

El cuarto par estrófico es ejecutado exclusivamente por las Danaides en simultaneidad con el movimiento de éxodo.²⁴⁶ En una composición anular, el pasaje comprendido entre los versos 1062 y 1068 reanuda la interacción genérica con el himno, dado que las jóvenes elevan una plegaria a Zeus que reproduce sintéticamente la súplica de la oda inicial:

Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροί-
η γάμον δυσάνορα
δάϊον, ὅσπερ Ἴώ
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ
χειρὶ παιωνία κατασχεθῶν,
εὐμενῆ βίαν κτίσας,
καὶ κράτος νέμοι γυναι-
ξίν. (1062-1068).

Que Zeus soberano nos prive del odioso matrimonio con un mal hombre, el mismo Zeus que liberó bien a Ío de sus penas, conteniéndola con su mano sanadora, haciendo amable la violencia,²⁴⁷ y que distribuya el poder entre las mujeres.

La reposición genérica no es caprichosa, porque marca que las jóvenes no han modificado su actitud, sino solamente la coyuntura: se trata de un nuevo comienzo en un nuevo marco, el de la protección garantizada. La obstinación de las Danaides en que Zeus las libraré del casamiento vuelve a exponerse en la analogía que establecen entre su caso y el de Ío (1065-1067). Como ha demostrado extensamente Murray en su investigación acerca del motivo de Ío en la obra,²⁴⁸ la audiencia sabe que la relación entre Zeus y la sacerdotisa es más compleja que lo que sugiere la *hypómnesis*: Ío pudo liberarse de sus penas bajo la condición de aceptar la autoridad sexual de Zeus, concibiendo un hijo suyo. Por lo tanto, transcurrida la totalidad de la obra, la ratificación de la *hypómnesis* adquiere un sentido más profundo: recordar al público que el cumplimiento del rito de pasaje es inevitable para toda *parthénos*.

En la *euché* del pasaje himnico citado, tres cuestiones habrían llamado la atención del espectador: primero, que la plegaria es vana, puesto que no se hará efectiva y las Danaides deberán casarse con sus primos “por necesidad” (1031). En segundo lugar, puede advertirse cierta moderación en cuanto al rechazo del

²⁴⁶ No puede afirmarse cuándo comienza la procesión en retirada del coro, pero el cambio métrico en el cuarto par estrófico podría tener alguna significación escenográfica al respecto.

²⁴⁷ El oxímoron “εὐμενῆ βίαν” (1067) retrotrae hacia la actitud sexual del coro, que Dánao le ha impuesto. Las Danaides perciben el sexo como una forma de violencia corporal, como un daño. La construcción mencionada ilumina la comprensión del estribillo de 142-152 en la oda inicial: ὅσπερ (1064) remarca que, si Zeus pudo actuar como liberador una vez, su acción puede repetirse.

²⁴⁸ Murray (1968: *passim*).

matrimonio, dado que la petición involucra a los malos hombres (δυσάνορα, 1063) y no a los hombres en general.²⁴⁹ Finalmente, el pedido de poder para las mujeres, además de resultar una réplica a las palabras del heraldo en la escena correspondiente,²⁵⁰ puede leerse, en clave irónica, como anticipación del asesinato.²⁵¹

La expresión de cierre intensifica esta interpretación:

τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ,²⁵²
καὶ δίκᾱ δίκαν ἔπεσ-
θαι ζῶν εὐχαῖς ἑμαῖς, λυτηρίοις
μαχαναῖς θεοῦ πάρα. (1069-1073)

Me contento con el mejor de los males, el de las dos terceras partes, y que la justicia sea seguida de justicia, de acuerdo con mis plegarias, mediante liberadoras maquinaciones de parte de un dios.

Por un lado, la expresión δίκᾱ δίκαν (1071) resulta provocativamente irónica, dado que, lejos de ser un ejemplo de justicia y medida, las Danaides se ajustan mejor a otra máxima esquilea: ὕβρις τίκτει ὕβριν.²⁵³ La clave de esta lectura se encuentra en el último verso de la obra: la liberación del matrimonio no llegará de parte del dios,²⁵⁴ sino a partir de las “maquinaciones” (μαχαναῖς, 1073), del plan que resulta en el crimen de los Egipcios. Si bien no hay referencias innegables al complot de asesinato, estas ambigüedades habrían recordado al espectador una resolución para el problema de las Danaides ajustada a versiones divulgadas del mito, pero que queda fuera de la evidencia de la obra.

²⁴⁹ Bednarowski (2011: 572), Seaford (1987: 115), Johansen-Whittle (1980: I.32).

²⁵⁰ **Κη.** εἶη δὲ νίκη καὶ κράτη τοῖς ἄρσεσιν. (951)

He. *Que la victoria y el poder sean para los varones.*

²⁵¹ El deseo también suena irónico en la medida en que las Danaides no representan la condición de femineidad, por apariencia, como indica Pelasgo, y porque rechazan los deberes que corresponden a toda mujer.

²⁵² Como señala Sommerstein (2008: 429), en los versos 1069-1070 se retoma el pasaje de *Iliada* XXIV. 527-533 acerca de los tres toneles de Zeus, dos de males y uno de bienes, según el cual las fortunas humanas resultan de la mezcla de los tres o son completamente malas. La imagen, adoptada también en la *Pítica* 3.80-81 de Píndaro, es posible que cumpla una función anticipatoria: destacar que aún restan muchos males para las Danaides, aunque llegará, en el desenlace, la parte de buena fortuna.

²⁵³ *Agamenón*, 763-766.

²⁵⁴ La referencia a un acto de liberación (λυτηρίοις, 1072) puede ser interpretada desde dos perspectivas. Evidentemente, las Danaides se refieren a la posibilidad de que algún dios pueda liberarlas del matrimonio con los Egipcios, pero la asociación entre la liberación y la divinidad también puede entenderse como anticipación de la intervención de Afrodita sobre el final de la trilogía trágica (fr. 44).

4.3. RECURSO DRAMÁTICO: GÉNERO INADVERTIDO. CAMBIO DE PERSPECTIVA Y POSICIÓN- BISAGRA

En la oda final, no sólo los *tópoi* literarios sino también la puesta en escena trabajan de manera conjunta para crear una intensa e influyente asociación con el himeneo. El género trágico en general hace un vasto uso del ritual nupcial.²⁵⁵ Como afirma Swift, “at the simplest level, hymenaios can be evoked as a celebratory genre, to create a contrast with the bleak situation onstage.”²⁵⁶ Sin embargo, en *Suplicantes*, la interacción con el himeneo es mucho más compleja: si bien la oda se ajusta a un contexto celebratorio, el género parece no adecuarse a la ocasión. Por un lado, la oda final está motivada por el regocijo de las Danaides, desencadenado por el traslado hacia la ciudadela; por el otro, el elogio a Argos en boca de las protagonistas acompañadas por los Argivos cobra otro sentido para el espectador. Efectivamente, la presencia del coro masculino constituye el *coup de théâtre*²⁵⁷ de esta obra. Por ello, el coro mixto juega un rol fundamental en alertar a la audiencia sobre la trascendencia del himeneo.

Vista desde esta perspectiva, la identidad del coro subsidiario deja de ser una dificultad y se vuelve un ingrediente fundamental en la oda, en la obra y en su eventual continuidad. Por lo tanto, aunque no haya una respuesta unánime y absoluta, la “segunda voz” debe ser considerada por dos motivos: su paradójica función conclusiva/desencadenante y su carácter admonitorio y moderador. Ambas características demuestran que introducir un rol “nuevo,”²⁵⁸ en este momento de la pieza, no habría resultado violento, sorpresivo ni criticable. No hay que olvidar que, desde su llegada a Argos, las suplicantes no sólo han orado por protección divina,

²⁵⁵ Swift (2006: *passim*) analiza el tercer estásimo de *Hipólito* en interacción genérica con el himeneo y Seaford (1987: *passim*) ha estudiado las relaciones entre tragedia e himeneo desde diferentes perspectivas: tres casos en los que se presenta la muerte de una joven que no se ha casado (Antígona, Ifigenia, Glauke); uno de hostilidad al novio (Danaides); ejemplos de muerte de mujeres casadas imaginados como re- representación de su matrimonio (Deyanira, Yocasta, Evadne, Medea) y casos de uniones extramaritales imaginadas como boda (Paris y Helena; Agamenón y Casandra, Heracles y Yole, Neoptólemo y Andrómaca).

²⁵⁶ Swift (2010: 250).

²⁵⁷ Vince (2010: 146): “An unanticipated action in drama that effects an abrupt change in a dramatic situation. As a technique for bringing about a peripeteia or reversal, a coup de théâtre is distinguished by its theatricality, its detachment from the rest of the play.”

²⁵⁸ Los escoltas son un personaje nuevo en tanto tienen participación discursiva por primera y única vez en este canto; pero no es la primera vez que aparecen en la obra como personajes mudos (vv. 234, 500, 911, 985). Su intervención está vinculada con que resultan el recurso más adecuado para poner en primer plano un tema que, hasta el momento, era secundario al de la obtención del asilo. Logrado el primer propósito, la proximidad del matrimonio es prioridad para toda mujer que ha alcanzado la edad adecuada.

sino por el auxilio y defensa de los hombres.²⁵⁹ Si el amparo de los Argivos era su objetivo principal, su presencia física tiene una justificación dramática. Asimismo, su participación puede vincularse fácilmente con la segunda dificultad que plantea el análisis del canto, pues, incluso si se considerara que las Danaides aborrecen el matrimonio en general, entre ambas posturas, la de las jóvenes que rechazan las bodas y la de sus primos que las fuerzan, entre tesis y antítesis, el coro de guardias propone una síntesis: el matrimonio voluntario fundado en el deseo mutuo.²⁶⁰

La complejidad de la oda reside en la existencia de distintos niveles de conciencia genérica. Para las Danaides, la canción es un himno (primero a Argos, luego a Zeus); para los espectadores, un himeneo. De este modo, la ironía radica en el hecho de que la evocación de la boda pase inadvertida para las protagonistas. Su felicidad por el traslado se disfraza con el ritual nupcial, que, paradójicamente, es la causa de su infelicidad, lo que anticipa el devenir de la acción de manera extraordinaria. Las Danaides ignoran que el ritual que celebran es diferente al que creen celebrar. Desconocen, también, que sus actos son adecuados a la ocasión, ya que, como vírgenes, les corresponde casarse.

Además de ironía, la oda aporta otro ingrediente: la escenificación panorámica de la nueva coyuntura. En este sentido, el carácter agonal, heterogéneo y antitético del himeneo resulta oportuno para completar las perspectivas acerca de la institución del matrimonio. La acotada, parcial y obcecada visión de las protagonistas colisiona con aquella de los Argivos, que dan voz a la visión del espectador²⁶¹ y permiten componer una percepción panóptica de la circunstancia, abriendo el camino a diversas posibilidades de desenlace. La incorporación de esta perspectiva complementaria, además, propone un parámetro para dimensionar la *hýbris* de las Danaides, tanto prospectiva²⁶² como retrospectivamente, dado que los Argivos son quienes sostienen

²⁵⁹ *Suplicantes* se propone como el exponente por excelencia de la “tipología ternaria de la súplica”, en términos de Adrados (1986: 7-8), citado *ut supra*, n. 45. La clasificación de Adrados constituye un argumento más a favor del coro de guardias.

²⁶⁰ Cfr. 1038-1042, pasaje en que los Argivos cantan acerca de los compañeros de Afrodita, Deseo, Persuasión y Armonía, implicando que cualquier unión verdadera entre los sexos debe estar fundamentada en dichos principios. Es evidente que existe un vínculo estrecho entre este discurso de los guardias y el del fr. 44. 1-2 adjudicado a Afrodita, quien también habla acerca del deseo mutuo de la pareja inicial Urano-Gea.

²⁶¹ Es significativo el hecho de que el espectador pueda sentirse identificado con los actores helénicos de la obra (primero Pelasgo, luego los guardias), es decir, ni con Dánao, ni con las protagonistas y, menos aún, con los Egipcios.

²⁶² El espectador sabe que el rechazo de la boda de las Danaides va más allá que el pasajero repudio de una virgen, dado que son capaces de llegar a cometer un crimen.

la norma social. Por lo tanto, gracias a la intervención de los guardias, el espectador confirma el grado de obnubilación de las protagonistas sobre el final de la obra, cuando rechazan las bodas que se les insinúan ante sus ojos.²⁶³ De este modo, tanto la forma como el contenido del canto justifican la evocación del himeneo.

La oda adquiere trascendencia tanto por su sustancia lírica como por su posición-bisagra.²⁶⁴ *Suplicantes* ha sido parte de una composición mayor típicamente esquilea, la “trilogía ligada”.²⁶⁵ En consecuencia, Esquilo habría necesitado conectar esta obra con las siguientes. Por eso su final, aunque lírico, no está privado de tensión dramática. Argos ha confirmado el asilo, pero la salvación es solamente provisoria para las Danaides: la guerra y, sobre todo, el reencuentro con sus primos amenazan en el horizonte. El canto final de las protagonistas refleja esta contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros. La oda articula lo acontecido con un inminente desarrollo de hechos: casamiento forzado (ὕπ’ ἀνάγκας, 1031) y asesinato (λυτηρίοις μαχαναῖς, 1072-1073). Por lo tanto, el espectador sabe que el cambio reprobado por las jóvenes es inaplazable. Así, la interacción genérica suma, a la ironía y al cambio de perspectiva, la proyección, es decir, la convalidación de las expectativas de la audiencia.

No obstante, como unidad compositiva, la tragedia debía cumplir con una escena de cierre, un descanso tras la exaltación generada por la incertidumbre respecto del amparo de Argos y, luego, por el reciente enfrentamiento con el enemigo. Además, una vez eludido el peligro inmediato, la tensión podía ser liberada llevando la obra hacia un final más alegre. La interacción de la oda con el himeneo cumple con ambos requisitos: preparar el próximo núcleo temático y agradecer a la audiencia con una atmósfera festiva, inherente a su naturaleza genérica.

²⁶³ Si bien es cierto que los escoltas no manifiestan tener intenciones sexuales hacia las Danaides (por el contrario, tienen la intención de resguardarlas, al menos, del matrimonio forzado con sus primos), la tensión sexual que genera la coexistencia de un grupo de vírgenes junto a uno de hombres compone un trasfondo fundamental para la interpretación de la oda y de la obra en general. Más que reflejar el deseo de los personajes, funciona como un *tópos* cultural que obliga a reconsiderar la conducta de las Danaides, ya que los Argivos representan la mirada masculina respecto del matrimonio (aquella típica del canto amebeo en el ritual de boda).

²⁶⁴ De hecho, la oda final propone un horizonte absolutamente diferente que el de la cuarta oda (773-823), que interacciona con el treno, retomando y ampliando el uso analizado en la oda inicial.

²⁶⁵ El término “trilogía ligada” pertenece a Adrados-Vílchez (2006: XIV). Como ha sido expuesto en la “Introducción” de esta tesis, el debate no está completamente cerrado. Sin embargo, más allá de las obras que puedan considerarse como continuaciones o de la determinación del orden de representación, *Suplicantes* deja un conflicto abierto que debía ser cerrado. Por otro lado, la datación de la obra, incluso inexacta e incierta, no deja dudas respecto de la década de su composición. Por lo tanto, la pertenencia de esta tragedia a una “trilogía ligada” es prácticamente irrefutable.

La posición-bisagra del canto es reforzada a través de la manipulación de los espacios. Por un lado, la oda concluye un asunto, materializando la obtención del asilo en el gesto de traslado hacia la ciudad que implica el éxodo del coro. Asimismo, la oda representa el cese de la condición de suplicantes de las protagonistas a través de otro acto fundamental: la deserción de los altares. Ya aceptadas como metecas, la naturaleza femenina de las Danaides pasa a primer plano.

El drama se balancea en la oda final, que cristaliza el equilibrio en la composición del verso alternativo. El efecto logrado es el contraste entre lo positivo del ritual del matrimonio y las relaciones disfuncionales que la oportunidad del canto deja ver de parte de las protagonistas. Así, la nueva perspectiva (masculina, helénica) se vincula estrechamente con el género aludido y con la posición de la oda: el himeneo propone la aceptación del cambio, la acogida en un nuevo mundo, la moderación y, sobre todo, la idea de que el matrimonio no es una fuerza divisoria, sino un acto unificador, fundador del cosmos, de la polis y del *oîkos*.

5. CONTINUIDAD LÍRICA. RESIGNIFICACIÓN DEL TRENO

La condición virginal de las Danaides, enmascarada por el ritual de súplica, resulta un componente clave no sólo de la oda final, sino también de las anteriores. En términos de motivos e imaginario, existe un notable grado de continuidad entre el himeneo y otro género lírico: el *parthéneion*.²⁶⁶ Ambos se asocian a un período de transición femenina y, por lo tanto, están conectados por las mismas problemáticas y lenguaje. Como afirma Swift, “female transition should not be understood as a single cut off point but in terms of a progression beginning at puberty and ending with the birth of the first child.”²⁶⁷ Considerados de este modo, *parthéneion* e himeneo se corresponden con dos etapas de un mismo proceso vital, que en cierto momento se superponen.

El *parthéneion* es singular como género. Swift define con claridad su carácter distintivo: “The criterion for what constitutes a *partheneion* in this stricter sense is best understood as a thematic one: it should have some connection with the fact that it is performed by *parthenoi*, and in particular with their transition from being girls to mature women. At least part of the function of *partheneia* is connected with its performers and their status as *parthenoi*. A *partheneion* in this sense is any song which, as part of its function, engages with this subject-matter, and which also plays a part in the life-cycle of the *parthenoi* in their community.”²⁶⁸ Tal como señala la autora, la identidad del coro se vuelve tópico durante la ejecución del ritual. Por lo tanto, el estatus particular de los *performers* resulta tan significativo y constitutivo del género como la ocasión performativa.

El trabajo de Swift en relación con la definición del himeneo y el *parthéneion* ha resultado sumamente valioso para nuestro estudio, del mismo modo que ha sido enriquecedor su análisis del último canto del coro en interacción con el himeneo. No

²⁶⁶ Muchos estudiosos consideran que el *parthéneion* es una categoría lírica. Calame (1996) rechaza el término como nombre genérico (p. 18-20) y, en cambio, divide los coros ejecutados por mujeres jóvenes en categorías determinadas por otras funciones, incluyendo, por ejemplo, al himno y el ditirambo (p. 145-167). Pero lo cierto es que, como señala Swift (2010: 174), este grupo de cantos se asocia a circunstancias reconocibles que permiten delimitarlo como una especie lírica particular.

²⁶⁷ Swift (2010: 249).

²⁶⁸ Swift (2010: 185). La autora agrega: “In terms of detail, the singling out of particular special girls, and the level of attention paid to the performers and their activities, are distinctively parthenaic features”. La primera de las características no parece trascendente para la interpretación de *Suplicantes*, pero resulta relevante si se consideran los futuros sucesos del mito, ya que una entre las Danaides, Hypermestra, será individualizada.

obstante, como la autora se ha aproximado a la oda final de manera aislada, no ha tenido en cuenta que la continuidad lírica que tan acertadamente ha destacado es determinante para la comprensión del conjunto de las odas corales que componen *Suplicantes*. Murnaghan²⁶⁹ ha realizado otro importante aporte en su artículo sobre los coros femeninos de la tragedia griega. Fundamentada en el ineludible estudio de Calame (1996), que propone el ritual de iniciación como uno de los contextos más frecuentes del coro femenino, la autora afirma que la situación dramática de las Danaides refleja el escenario de iniciación típico, en el intensificado idioma del mito. A pesar de su valiosa contribución para la interpretación de *Suplicantes*, Murnaghan tampoco analiza las odas corales de la obra.

Para alcanzar una interpretación integral de las odas en función de las valiosas líneas de investigación presentadas, resulta fundamental reparar en otro componente del ritual del casamiento: el motivo fúnebre. Efectivamente, el par boda/muerte es una característica común de varios ritos de pasaje. En la cultura griega, el mito de Perséfone, cuyo casamiento es literalmente un casamiento con la muerte, prueba fehacientemente la afinidad entre ambos sucesos vitales y, consecuentemente, entre los imaginarios de dos géneros líricos: himeneo y treno.²⁷⁰ Si se considera esta correlación, las odas de la tragedia cobran un nuevo sentido tras la *performance* del canto final.

El “falso himeneo” con el que acaba la obra ha sido abordado según su perfecta correspondencia con los temas inaugurales de la obra, sobre todo con el motivo de huida de las Danaides. No obstante, nunca se ha considerado cómo la

²⁶⁹ Murnaghan (2005: 184): “...specifically the initiation of young women into adult life, which was defined for women by marriage. Groups of young women, all contemporaries, sang and danced together to establish their readiness for marriage. Their performance marked a moment of transition, or liminal phase, in which they had left childhood behind and had not yet embarked on their new, individual lives as wives and mothers. The dramatic situation of the Danaids clearly reflects, in the heightened idiom of a mythological plot, this initiatory scenario.” La autora destaca (2005: 187-188), como Swift (cfr. *ut supra*), el hecho de que una de las características más sobresalientes del *parthéneion* es la separación del grupo de un individuo y que la participación de Hypermestra como parte del coro, irreconocible dentro del grupo pero sabida por la audiencia, resultaría fundamental en el desarrollo de la trilogía: “Aeschylus’ Danaids take their stand in opposition to this momentum, refusing with one voice any advance toward marriage and with it toward the reconfiguration of their group.” A ello, Murnaghan (2005: 189) agrega la relevancia de Amímone como protagonista del drama satírico, la segunda de las Danaides en ser removida del grupo: “Balancing Hypermestra's experience of a mortal marriage, Amymone's story would have brought the other element of the typical maiden's story-union with a god-into the complete tetralogy.”

²⁷⁰ Seaford (1987: 106-107); Rehm (1994: 1-6).

imagería de este género arroja nueva luz sobre el material lírico previo, en especial, aquel que explota la interacción con el treno como recurso dramático.²⁷¹

Como hemos examinado en el primer apartado de este capítulo, la oda inicial parece asociarse al ritual fúnebre. Sin embargo, la oda final descubre que ese “elemento trenódico” es una de las maneras en las que se presenta la imagería del período previo al matrimonio, propio de las *parthénoi*, las jóvenes en edad de casarse. Esta interpretación se justifica sobre la base de tres aspectos fundamentales:

1. Si se considera la manipulación de los espacios escénicos en la tragedia, la circunstancia transitoria de las suplicantes resulta un dato valioso, pues los períodos transicionales femeninos usualmente implican pasar cierto tiempo en una condición simbólicamente salvaje o recluida, removida de los lazos cívicos o familiares.²⁷² Justamente, las Danaides ejecutan sus cantos mientras permanecen retiradas en el altar, en el alejado espacio de la costa. De este modo, como *parthénoi* cuyo desarrollo hacia la madurez ha sido interrumpido, se mantienen en un espacio marginal, de aislamiento. No es casual, entonces, que la *performance* del himeneo se circunscriba al momento en el que se dirigen a la ciudad, sugiriendo el retorno a los lazos sociales tanto como la completitud del rito de pasaje interrumpido.

2. Resulta estratégica la explotación de la compañía de las protagonistas, ya que las *parthénoi*, que normalmente abandonan su casa paterna para casarse, ingresan a escena acompañadas por Dánao. Por lo tanto, la presencia escénica de este personaje silente resulta otro indicio de ese paréntesis en el período de desarrollo. Durante la *performance* de la oda final, el recuerdo del ingreso del padre junto a las jóvenes cobra una relevancia trascendental para el espectador, dado que las Danaides se retiran acompañadas por un grupo de hombres (griegos).²⁷³

3. Según la definición de treno como canto de muerte, las odas de *Suplicantes* se ajustan al principio enunciado por Swift: “the *parthenos*’ transition to maturity, often construed as a symbolic death, is enacted in tragedy as a real death.”²⁷⁴

²⁷¹ Tal como hemos planteado en la introducción de este capítulo, de las cinco odas corales de la obra, la inicial y la cuarta (776-823) interaccionan con el treno, dado que exaltan el lenguaje y la imagería propios del género. Para el análisis de la cuarta oda, Fernández Deagustini (2014: *passim*).

²⁷² Este es el caso, por ejemplo, del ritual de *arkteia* en Brauron. Cfr. Swift (2010: 196).

²⁷³ Desde la perspectiva que propone la oda final, los Egipcios representan un modelo inapropiado de relaciones sexuales, en contraste con el saludable modelo encarnado por los guardias. Analizar el componente trenódico como parte del *parthéneion* induce a percibir la situación de las Danaides a través del filtro de la transición femenina y a comparar a su raptor/perseguidor con el casamiento legítimo y deseado que una *parthénos* debía esperar.

²⁷⁴ Swift (2010: 201).

Respecto de este último punto, es importante recordar que la interacción entre odas trágicas y géneros líricos apela a ciertos principios culturales compartidos. Desde esta perspectiva, el género trenódico con el que interactúa la oda inicial se subvierte para crear un efecto perturbador. Como género lírico, si bien responde a un evento angustiante, no se liga al propósito específico para el que ha sido creado, el ritual funerario. Por ello, el canto socava el fin reconfortante del lamento e instala, en cambio, un clímax inquietante, apropiado para los eventuales sucesos de la obra. La interpretación de la tragedia que emerge a través de la lente de la lírica se enraíza en su contexto social y cultural. Por eso, aunque la oda inicial desobedezca las convenciones genéricas, abre múltiples y nuevos sentidos:

- La muerte a la que se canta es, en sentido figurado, la muerte de la virgen, de la vida bajo la protección de la familia de origen y, fundamentalmente, de la figura paterna.
- La alusión a la muerte es una anticipación de los futuros sucesos míticos, entendida como ironía trágica. Desde este punto de vista, el tópico tradicional se altera y la muerte figurada de la novia anuncia la muerte efectiva del novio, en la misma noche de bodas.
- El rechazo de la boda implica una perversión del orden natural (la obligación femenina de dar vida y perpetuar la familia) que puede (paradójicamente) traer solamente la muerte.

Según lo expuesto, la oda final demuestra cómo el treno puede ser usado para decodificar un patrón normativo cultural más amplio: enmarañado con la práctica extranjera de un ritual local que se tiñe de excesos, se asocia a un hito fundamental de la vida femenina, el casamiento. Por eso, tanto la rareza compositiva de esta oda como su disposición sobre el final de la obra la vuelven extremadamente enfática: el lamento de la futura novia se convierte en un filtro para comprender a las Danaides (como mujeres, extranjeras y suplicantes) que simboliza la *hýbris* que condicionará la conocida destrucción de las protagonistas. Como las Danaides no poseen la virtud griega de la medida, fundamental en la ejecución del treno, su extraordinario lamento, fuera de los límites de la regulación social, debe ser explicado desde otro discurso. Precisamente, el mito del ruiseñor, presente en la oda inicial, compara el lamento femenino con el de las aves, con un modelo del reino animal. El paradigma alude al potencial destructivo (inculto, salvaje) inherente al canto trenódico de las

protagonistas, orientando al espectador a percibir la conducta de las Danaides como una actitud problemática, y no simplemente como una respuesta a su situación personal. De este modo, la perversión de la norma genérica convencional no sólo sirve para caracterizar a las protagonistas como figuras extraordinarias, sino para marcar los efectos destructivos que puede alcanzar la transgresión.²⁷⁵

El análisis realizado demuestra que *Suplicantes* pone en escena una coyuntura común a toda mujer ateniense de la época clásica:²⁷⁶ el tránsito de la niñez a la madurez a través de la ceremonia del casamiento. Sin embargo, no se trata de un hecho cotidiano, sino de un acontecimiento único, el paso abrupto hacia una nueva vida.²⁷⁷ En circunstancias ordinarias, la proximidad del matrimonio se presenta con características ambiguas para la novia, pues la transición contiene tanto elementos positivos como negativos: por un lado, significa aislamiento, separación de los suyos, culminación de una etapa bajo la protección paterna,²⁷⁸ abandono del hogar. Esta ocasión de resquemor y ansiedad es, para cualquier mujer joven, comparable con la muerte. No obstante, se trata también de una materia de ceremonia y festejo en el

²⁷⁵ El mito del ruiseñor a través del que se autodefinen las Danaides concentra todas las aristas de su transgresión: asociado al simbolismo musical, su lamento es un canto a la pérdida de la virginidad y la infancia, un treno para dar publicidad a la desesperación que, tal como Procne, las conduce a la violencia máxima, el crimen. Víctima y victimario, el ruiseñor condensa anverso y reverso del carácter de las protagonistas. Además, el mito es particularmente poderoso porque se sustenta en la cultura performativa/ritual en la que la audiencia se encuentra inmersa. Mientras el coro trágico dramatiza odas con características trenódicas, se comporta como el ruiseñor. El canto del ave no es solamente aludido, sino, efectivamente, performado.

²⁷⁶ La aseveración no pretende involucrar el extenso debate acerca de si es posible considerar a Argos como un “alter-espacio” de Atenas. Atenas no constituye un espacio dramático, pero la obra se representa en Atenas frente a un público ateniense.

²⁷⁷ Zeitlin (1990: 104) compara y contrapone los patrones genéricos en *Suplicantes* y *Siete contra Tebas* y sostiene: “In the case of the *Suppliants*, the female is the focus of interest, and the issue is not war, the exemplary masculine activity in which the warrior may win his renown, but rather marriage, the critical event of female life which effects her passage to social adulthood.” Swift (2010: 49-250) da cuenta de la trascendencia de este proceso en la vida femenina desde la perspectiva lírica: “Unlike partheneia, hymenaios was not an exclusively female experience, for marriage was an important transition in the life of a man as well as a woman. However, while marriage may have been a *telos* for a man, it was not the only *telos*: men were expected to become politically active citizens and warriors as well as husbands and fathers. For a woman, marriage and the bearing of children was the ultimate focus and goal of her life, and it is therefore unsurprising that hymenaios focuses more on the experience of the bride than of her new husband”.

²⁷⁸ Afirma Zeitlin (1990: 106): “the problem of separation from the father and his far-reaching authority is a crucial factor in their [the Danaids] dramatic situations”. Por su parte, Rysman (1989: 4) sostiene: “...Aeschylus' wish to stress the excessive attachment of the daughters to their father”. Desde nuestro punto de vista, es necesario descartar las interpretaciones de corte psicológico. El vínculo padre-hijas refleja el hecho de que las Danaides, como mujeres, deben estar siempre acompañadas, en un espacio público, por una figura masculina. Por su condición de vírgenes, aún les corresponde la protección del padre.

marco de la comunidad. Como señalan Seaford y Zeitlin,²⁷⁹ la relación entre ambos aspectos es singularmente delicada: la tendencia negativa no debe ser soslayada pero, eventualmente, debe ser superada, ya que la boda expresa no solamente la victoria de la tendencia positiva sobre la negativa, sino también el dominio de la cultura sobre la naturaleza.

Consideradas a partir de la afinidad entre los géneros con los que interactúan, las odas inicial y final conforman un par combinado y equilibrado de canciones, el marco de un período de transición que conduce a las protagonistas hacia la consumación de su *télos*. La continuidad lírica, desde el par treno/*parthéneion* hasta el himeneo, descubre un proceso, una progresión temporal que pone en escena la proximidad cada vez mayor de las protagonistas a la concreción de su inevitable destino.²⁸⁰ La perseverancia del tono himnico a lo largo de la oda no hace más que demostrar la obstinada resistencia de las Danaides para cumplir con el imperativo divino y social del matrimonio. Las jóvenes temen y rechazan las bodas tal como toda *parthénos*, pero resulta innegable que vulneran el patrón cultural ordinario: el elemento adverso en relación con el matrimonio, que compone el *Leitmotiv* de las odas corales, prevalece inflexiblemente sobre el favorable, desde el comienzo hasta el final de la tragedia. De esta manera, Esquilo transforma una situación ordinaria en conflicto trágico.

²⁷⁹ Seaford (1987: 106). Nuestro análisis pone en duda la hipótesis del autor sobre *Suplicantes*, pues, sin contemplar las odas de manera integral, Seaford se atreve a afirmar que, en el caso de las Danaides, “the prevailing negative element is not the death of the bride but her hostility to the groom” (p. 107). La interacción genérica con el treno es clave para refutar su posición. Las amenazas de suicidio y otras referencias a la muerte aparecen sucesivamente, demostrando que el elemento negativo de la muerte de la novia no es menor que el de la hostilidad al varón. Según Zeitlin (1988: 232), “C'est le mariage qui civilise la femme, très littéralement, qui la dompte, car le mariage dans l'usage grec est perçu comme un joug qui sub-jugue et domestique. La jeune fille nubile est associée à de jeunes animaux folâtres qui courent librement; elle est associée aux espaces au-delà des frontières et à Artémis, déesse du monde sauvage”.

²⁸⁰ Zeitlin (1988: 238): “Au plan social, la virginité est un état liminal temporaire qui doit être préservé puis abandonné au moment opportun et dans les circonstances opportunes pour le *τέλος* du mariage et de la fécondité. En tant qu' état permanent, la virginité n'est un attribut que des déesses”.

6. ODAS INICIAL, CENTRAL Y FINAL: RECURSOS ESTRATÉGICOS EN LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA

El análisis de las odas inicial, central y final de *Suplicantes* a partir de su interacción con los géneros líricos ha demostrado ser una herramienta de interpretación excepcional. En las odas, las Danaides reúnen dos funciones incompatibles sólo en apariencia, coro y protagonismo, porque actúan mientras cantan. La formación coral de *parthénoi* arriba en carácter de suplicante a la costa de Argos y desempeña, hasta el momento de su traslado definitivo a la ciudad, un itinerario ceremonial complejo, inaugurado por el himno pero sesgado por la ejecución de un ritual de pasaje continuo, del treno/*parthéneion* hasta el himeneo. Por su doble condición de vírgenes suplicantes y por sus actos de ejecución ritual, las Danaides resultan el agente insustituible de la *performance* trágica.

Vincular géneros líricos y odas trágicas resulta una manera nueva de comprender de manera cabal la tragedia que, por su naturaleza mimética, compromete un entramado contextual más amplio que la restringida e insuficiente atención sobre el diálogo entre los actores. Tal como hemos podido ver a partir de los géneros con los que interactúan, las odas inicial, central y final constituyen instancias de cambio fundamentales en el desarrollo del drama. La integración del himno, el treno/*parthéneion*, el peán y el himeneo en la acción resulta un recurso de excelencia que el dramaturgo ha sabido explotar, jugando con la ocasión ritualizada y las expectativas de la audiencia respecto del género evocado para enriquecer la comprensión de lo que se percibe en el escenario. Perversión, inversión, inadvertencia y resignificación de los géneros líricos reconocidos constituyen logrados artilugios que prueban que, en *Suplicantes*, la lírica es un recurso estratégico de la composición dramática.

CAPÍTULO II

CORO-CARÁCTER PROTAGÓNICO

Economía dramática, versatilidad de roles y coherencia visual

1. Caracterización y espacio al servicio del drama

Como en toda tragedia griega, la permanencia del coro en escena crea el sentido de continuidad de la *performance*. Todo coro trágico transita a través de la *párodos* para instalarse definitivamente en la *orchestra*, de donde, excepto en contadas excepciones, no se retira hasta el final de la obra. *Suplicantes* cumple con esta premisa formal, pero la presencia de las Danaides significa mucho más que la continuidad de la *performance*, pues es la constante representación del *páthos*, que adquiere características inusitadas. El carácter principal es femenino, es decir, patético por naturaleza; el tono es preponderantemente lírico,¹ coherente con la idiosincrasia y función de las protagonistas; finalmente, la actividad escénica acentúa el mismo efecto, ya que las Danaides, carácter pero también coro, no sólo padecen los vaivenes de su destino, sino que los representan ininterrumpidamente ante el espectador.

El resultado del análisis de las odas de *Suplicantes* de Esquilo constituye la primera prueba de que la caracterización en esta composición trágica es idónea, oportuna y “madura”. Como ha podido apreciarse a partir del capítulo I, la cuidadosa composición de los cantos demuestra que el coro no está integrado por un mero grupo de coreutas, sino por las Danaides, un personaje colectivo que, en ningún momento de la trama, puede ser confundido con el coro de otra obra.² Por este motivo, resulta conveniente identificar a las protagonistas a través del patronímico, que retiene en la mente del lector la entidad del coro como carácter y su condición social, dado que, al ser identificadas como hijas, se alude a su naturaleza virgen.³

Indiscutiblemente, el protagonismo del coro distingue a *Suplicantes* del resto de las obras conservadas. El mito representado es obviamente inusual en este sentido, dado que el agente principal no es un individuo, sino un grupo. Si las cincuenta hijas de Dánao debían aparecer en escena, solamente podían ser representadas por el coro.

¹ Rhem (1992: 52): “Considering the non-verbal aspects of choral performance, we may contrast the emotional nature of movement and music/song with the rational, logic-bound control of speech, suggesting the traditional dichotomy of reason and passion, or any number of modern variations”.

² Ninguna de las odas de *Suplicantes* presenta un grado de abstracción tal que pueda ser atribuida al coro de una obra diferente. El único pasaje que podría ser considerado de esta manera es el “himno a Zeus” de la oda inicial (86-103).

³ La individualización de la identidad coral está fundada en la observación de Battezzato (2005: 155): “The scholarly consensus that chose “chorus” as a manuscript *siglum*, rather than assigning specific names appropriate to each tragedy (“slave women”, “women of Corinth”, “old men of Argos”, and so forth), encourages readers to apprehend the choral pronouncements as possessing a collective character, voiced by an impersonal entity free from social conditioning.”

Sin embargo, también debe destacarse la composición de la totalidad de los personajes que acompañan un protagonismo semejante, pues toda obra se sustenta en una red de relaciones entre caracteres, no simplemente en la construcción de un rol central. Como afirma Rhem, “the development of a role is in the service of overall action of the drama and not and end in itself”.⁴

El padecimiento incesante de las Danaides se encuentra íntimamente asociado a la secuencia de llegadas y regresos de los distintos personajes, estableciendo un juego entre una constante, el protagonista colectivo, y las variables, la red de caracteres que alteran la suerte del personaje principal.⁵ Como consecuencia de este artilugio, la predominancia de abordajes directos de los actores/caracteres hacia el coro nos ofrece un impactante sentido de certeza acerca de la forma de composición dramática de la obra, concentrada en el espacio performativo de la *orchestra*, que confirma conclusiones acerca del coro como primer agonista. En *Suplicantes*, el coro de Danaides es destinatario de todos los personajes.⁶ Por lo tanto, la caracterización de las Danaides excede completamente el análisis de sus participaciones solitarias, las odas. En esta tragedia, el coro no ensambla la obra en un diálogo continuo consigo mismo, porque la relación entre las Danaides y los demás personajes es, justamente, la matriz de la trama.⁷ Su extraordinario rol principal y su composición como personaje se encuentran supeditados a otros dos elementos fundamentales del drama: por un lado, la manera como el coro-carácter se integra con el resto de los actores-caracteres de la

⁴ Rhem (1992: 52).

⁵ El recurso es similar al que propone Esquilo en *Prometeo encadenado*, obra en la que el protagonista, amarrado a una roca, permanece inmóvil a lo largo de toda la obra y experimenta las visitas de otros personajes. La diferencia reside en que Prometeo es un actor/carácter y, como tal, nunca está solo, dado que el coro de Oceánides, según la norma, permanece constantemente junto a él.

⁶ A lo largo de la obra, se producen sólo dos intercambios entre actores-caracteres: primero, el breve discurso de Dánao a Pelasgo (490-499), que resulta en otros cuatro versos de Pelasgo a los guardias Argivos para disponer la escolta del padre de las protagonistas (500-503); luego, el *agón* entre Pelasgo y el heraldo de los Egipcios (911-953). No obstante, en ambos casos, las Danaides constituyen el sujeto de interés, en el primer caso, y de disputa, en el segundo, lo cual confirma la indiscutible centralidad del coro-carácter.

⁷ Rhem (1992: 52): “By providing a different mode from the rhetoric of the actors, the chorus engages the play in an ongoing dialogue with itself”. Ley (2007: 6) ofrece otra perspectiva respecto del coro, adecuada a *Suplicantes*, que explica precisamente su trascendencia: “There are, indeed, exchanges between actors in *Persians*, *Seven against Thebes*, and *Suppliants*, but we should be unobservant if we classified them as dialogue without qualifying the concept carefully. In most of these scenes, one of the actors/characters present has previously addressed the *choros* alone, and the second actor/character regularly addresses the *choros* first before acknowledging the other actor, responding as much to the concerns embodied by the *choros*, and by the present crisis, as to the other character. The presence of the *choros*, rather than the presence of the actor, is a constant factor in the composition of these tragedies, and our sense of “dialogue” needs to be judged accordingly.”

obra; por el otro, el vínculo que el conjunto de los personajes mantiene con el espacio dramático.

La interrelación coro-caracteres involucra, a su vez, dos enfoques. En primer lugar, en el marco de la trama, el análisis revela la sorprendente correspondencia entre la elección de cada uno de los personajes y los temas fundamentales de la obra: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dicotomía griego-no griego. En segundo lugar, desde la perspectiva compositiva, el hecho de que el coro ocupe un lugar propio del actor y resulte el personaje principal implica necesariamente un desplazamiento de funciones entre los agentes dramáticos, que marca una diferencia respecto del patrón trágico ordinario.

Finalmente, la asociación particular que el coro-carácter y el resto de los personajes mantienen con el espacio de representación revela la admirable coherencia entre texto y espectáculo. Por un lado, el hecho de que actores-caracteres y coro-carácter compartan un mismo terreno, la *orchestra*, implica la necesidad de detenerse en la creación y organización arquitectónica de un área regularmente exclusiva del coro. Por otro lado, la permanencia ininterrumpida del protagonista en escena y la dinámica de llegadas y regresos de la red de personajes comprende una articulación entre los espacios *onstage* y *offstage* que merece contemplar la dimensión somática de la “sintaxis espacial” de la obra, reflexionando acerca de los lugares que ocupa cada carácter en distintos momentos del drama.

2. CORO-CARÁCTER Y ACTORES-CARACTERES. Economía y versatilidad

En *Suplicantes*, no sólo se ha subestimado y vituperado el inusual papel del coro como protagonista, sino que se ha menospreciado la composición del resto de los personajes.⁸ Particularmente, Dánao y Pelasgo han sido objeto de numerosas críticas. El primero, en relación con sus escasas y aparentemente inútiles intervenciones en la trama; el segundo, por no resultar un carácter equiparable a Etéocles o Agamenón.⁹ El heraldo de los Egipcios y los Argivos han quedado absolutamente relegados en el análisis. El heraldo, fundamentalmente por el infeliz estado del manuscrito en su escena correspondiente; los Argivos, por los debates ya citados en cuanto a la evidencia de su participación.¹⁰ Por lo tanto, resulta imprescindible demostrar que la composición de la red de caracteres de *Suplicantes* presenta absoluta coherencia con la propuesta dramática de la obra.

El presente capítulo procura arrojar luz sobre la minuciosa composición del protagonismo coral, entendiendo que no se trata de una simple primacía lírica, sino de una estrategia integral, que implica un perfecto ensamble entre los personajes, adecuada a los tres tópicos sobresalientes de la trama: la súplica, el matrimonio y la dicotomía griego/no griego. Asimismo, el acoplamiento inusual entre coro-carácter y actores-caracteres presenta una interesante resolución desde el punto de vista técnico, pues aquellas funciones que no puede cumplir el coro, por comportarse como un carácter, resultan absorbidas por otros personajes de la obra, fundamentalmente por Pelasgo. De esta manera, el diseño de la red de caracteres resulta eficazmente

⁸ Robertson (1936: 104): “*The Suppliants* is an unsatisfactory play for study in that it raises many questions without providing us with the means of answering them fully. Thus, while action and characterization are simple and even rudimentary, a problem is raised even here by inconsistencies which have been detected in the portrayal of the character of the suppliant maidens themselves.”

⁹ Las sabias palabras de Lloyd Jones (1982: 53) iluminan nuestra posición en la propuesta de este capítulo: “What the ancients called *ethos* required that the characters in a work of literary art should be depicted as being the kind of people likely to perform the actions that the story gives them. The persons of Aeschylus have enough character to satisfy that requirement and no more. One factor in making it hard for us to see this has been the existence of three of them who strike us as having, in a sense, marked individuality.” El autor se refiere a la memorable composición de Clitemnestra, Agamenón y Etéocles. Lloyd Jones propone una mirada inversa sobre la existencia de estas creaciones maestras, entenderlas como excepciones, y no como regla: “It is by an accident that these three characters acquire individuality, an accident that may be called the beginning of character-study in European drama.”

¹⁰ Cfr. apartado I.4.1.

adecuado, tanto a sus propios fines dramáticos como a los fines del espectáculo trágico griego clásico.¹¹

La elección de mujeres como protagonistas de la acción dramática permite liberar la emotividad y la manifestación incontrolada de las pasiones.¹² Asimismo, el dramaturgo complementa esta decisión con otra elección significativa, pues la red de caracteres con la que se vinculan las Danaides es, toda ella, masculina:¹³ Dánao, Pelasgo, el heraldo de los Egipcios y los guardias Argivos. Al contraste genérico se suma otro recurso escénico fundamental: por su condición de fugitivas, las jóvenes están conminadas a un espacio de protección del que no pueden apartarse. Son los caracteres masculinos, por lo tanto, quienes tienen la potestad¹⁴ de migrar y otorgar dinamismo a la trama.

¹¹ La composición de los caracteres también demuestra ser valiosa y variada desde el punto de vista técnico, tal como señala Garvie (2006b: 35): “Eschilo ricorre ad ogni possibile modalità con cui un attore può interagire con un coro: rhesis seguita da *stasimon*, sticomitia, dialogo epirrematico. Ma io non riesco ad immaginare che nella tragedia dei primordi vi sia stato qualcosa di così complesso come la tecnica che si rivela nelle *Supplici*.”

¹² Resulta interesante la perspectiva de Morin (2005: 113), que considera a las Danaides como hipérbole de la mujer griega: “Car le texte répète à loisir le caractère d'étrangères des Danaïdes. La femme s'affole aisément, nous l'avons vu. Et si la femme est naturellement faible, la femme barbare-et qui plus est, orientale-, porte à son comble cette faiblesse. Ainsi les Danaïdes sont-elles particulièrement aptes à représenter la femme telle que les Grecs se l'imaginent: l'Orientale est une hyperbole de la femme grecque. Ainsi naît chez elles plus violente que chez d'autres femmes.” Desde este enfoque, cobra mayor sentido la hipótesis de las Danaides como representación de la *parthénos* griega.

¹³ Zeitlin (1988: 236) marca esta riqueza en la representación de los hombres en la obra, pero su propuesta de análisis se vincula con los estudios de género, no con los estudios vinculados a la *performance*: “Dans l'*Orestie*, donc, nous rencontrons le féminin dans toutes ses permutations, tandis que dans les Danaïdes, la question est inversée, et nous rencontrons toutes les variantes du masculin: barbare impudique, citoyen argien, et la triade père-roi-dieu.” Lucas de Dios (1991: 54) también señala que las Danaides son “en lo fundamental plenamente próximas al tipo femenino convencional, o sea, débiles, que no hacen frente al varón, sino que solicitan la ayuda de otros hombres para escapar de la unión con unos pretendientes, sus primos, a los que no quieren”.

Es necesario destacar que, en el plano de la lengua, la autoridad masculina se traduce en la asociación constante de los actores-caracteres con el verbo ἐπικραίνω, “decidir” (Dánao, ἐπέκρανεν, 13; Pelasgo ἐπικραίνεις, 375). Esta autoridad de los hombres se extiende, además, a otras figuras masculinas ausentes, pero cuya importante mención en la obra está vinculada a su poder de decisión (los hombres que constituyen la Asamblea, κέκρανται, 944; Zeus, ἐπέκρανεν, 624). Justamente, el temperamento autocrático que Dánao representa para sus hijas en el plano humano es el mismo que el que representa Zeus en el plano divino. De hecho, los dos son invocados como “padre” y los dos están dotados de un rol vigilante. Sin dudas, resulta interesante analizar cómo el poder monolítico de Zeus se va modificando a lo largo de la obra para acordar con el politeísmo griego. De la misma manera, en el plano humano el poder monolítico de Dánao se modifica para conciliar con la monarquía democrática de Argos. La herencia oriental de las Danaides determina su concepción de la autoridad real y divina.

¹⁴ “Potestad” desde el punto de vista de la facultad de alejarse del altar, pero también con el sentido de dominio o autoridad, ligado a la condición genérica.

Los binomios femenino/masculino y permanencia/migración¹⁵ establecen una oposición constante entre las Danaides y el resto de los personajes. Sin embargo, existen otros parámetros de contraste que diferencian a los personajes entre sí, en la medida en que cada carácter (masculino, migrante) establece un vínculo diferente con las protagonistas (mujeres, permanentes). Las oposiciones que permiten discriminar entre esta red de caracteres son, fundamentalmente, los binomios amigo/enemigo y argivo/egipcio.¹⁶

Prescindiendo del juego entre permanencia y migración, vinculado a la manipulación del espacio escénico, los pares antitéticos restantes se combinan para representar de manera simultánea tres temas centrales de la obra:¹⁷ el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dialéctica griego-no griego.¹⁸ El siguiente cuadro pretende capturar la compatibilidad de cada uno de los caracteres con estos tópicos:

¹⁵ No es adecuado recurrir a términos más taxativos, como inmovilidad/movilidad, puesto que las Danaides, siempre dentro de los límites del espacio sagrado de protección, realizan movimientos significativos dentro del espacio performativo de la *orchestra*, donde toman diferentes posiciones. El concepto de “permanencia” está vinculado a la presencia constante del coro en escena, tanto como a su incapacidad de abandonar el espacio sagrado. “Migración” también cumple importantes requisitos: por un lado, resguarda un sentido neutro, pues se asocia a la capacidad de los actores de entrar y salir de escena; por el otro, se encuadra dentro del campo semántico del viaje, asociándose a un tipo de movimiento que implica el recorrido de distancias relevantes, diferente al tipo de desplazamiento de las Danaides, circunscripto al límite impuesto por el altar.

¹⁶ De hecho, la polaridad continental entre Europa/Grecia y Asia constituye el *background* de la obra. Ío, en su andar errante, cruzó de Europa a Asia (544–546) y las Danaides cantan acerca de su recorrido a través de Asia antes de llegar a Egipto: Frigia, Mysia, Lydia, las montañas de Cilicia y Pamfilia, y Chipre (547–561). Por el otro lado, Pelasgo cuando se presenta describe su reino como abarcador de toda Grecia (254–259). Este aspecto tiene una fuerte repercusión escénica, como señala Morin (2005: 112): “le metteur en scène des *Suppliants* avait pourvu les choreutes de masques sombres, au lieu des masques blancs habituellement attribués aux femmes.” La compleja relación entre griegos y bárbaros que se propone en la obra ha sido especialmente estudiada por Mitchell (2006). No obstante, la autora propone una interpretación extradramática (2006: 206): “this revision not only reflects the political situation in the mid fifth century, but also helps to open the way for a new political relationship for the Athenians and the Persian empire.”

¹⁷ Crespo Güemes (2008: *passim*) examina la frecuencia de ciertos ítems léxicos para demostrar cuáles son los temas más importantes de la obra. Entre los tópicos fundamentales, el autor destaca estos tres, aunque equipara su trascendencia con otros dos motivos que consideramos secundarios: “democracia y voto” y “familia y consanguinidad.”

¹⁸ Rhem (1952: 9) “Characters operated more on an ethical than on a psychological level, their status depending on qualities that were socially recognized and sanctioned, not on peculiarities of individual behaviour or consciousness”.

CARÁCTER	AMIGO/ENEMIGO (Súplica)	HOMBRE/MUJER (Matrimonio)	ARGIVO/EGIPCIO (Griego-no griego)
DANAIDES	Formación coral de suplicantes (στόλον, 1)	Vírgenes (παρθένοι,)	Egipcias y argivas (άστοζένοι)
DÁNAO	Corego (βούλαρχος και στασιάρχος, 11)	Padre (κύριος) ¹⁹	Egipcio y argivo (άστοζένος)
PELASGO	Protector legal (πρόξενος, 419) ²⁰	Intervención estatal en la institución del matrimonio	Rey argivo (τῆσδε γῆς άρχηγέται, 184)
HERALDO DE LOS EGIPCIOS	Perseguidor (εφάπτορες, 728)	Representante de los esposos no deseados (γάμον δυσάνορα, 1063)	Egipcio βάρβαρος
ARGIVOS	Protector físico (όπαδοί, 1022)	Esposos deseables	Argivos

Los tres perfiles que representan las Danaides, στόλον (formación coral), παρθένοι (vírgenes) y άστοζένοι (ciudadanas extranjeras) suponen la existencia imprescindible de otra figura, necesariamente masculina, que oficie de representante. Dánao es, en principio, el actor-carácter que cumple este rol en relación con los tres rasgos:²¹ como corego, lidera la formación coral; como padre de jóvenes célibes, es su tutor legal y protector; y resulta tan híbrido como sus hijas en cuanto a su ascendencia,

¹⁹ El término κύριος no aparece en la obra específicamente referido a Dánao. La tutoría de éste sobre las Danaides se infiere de su condición de padre del grupo de jóvenes vírgenes. No obstante, en el verso 391, aparece κύρος en boca de Pelasgo, cuando el rey indaga a las Danaides sobre las condiciones de la autoridad masculina en su tierra. Cuniberti (2008: 151): “In primo luogo entra in gioco il diritto di matrimonio su una donna esercitato dal parente prossimo in linea maschile, in altre parole si pone il problema di chi e o di chi ha il diritto di essere il κύριος della donna.” Para más información acerca del rol de κύριος en la familia griega, Hunter (1994: 9-25). De todos modos, la importancia de la presencia silente de Dánao se trasluce en las palabras que le dirigen sus hijas, tras el anuncio de su segunda partida:

μόνην δὲ μὴ πρόλειπε: λίσσομαι, πάτερ.

γυνή μονωθεῖσ' οὐδέν: οὐκ ἔνεστ' Ἄρης. (748-749)

No me dejes sola, te lo suplico, padre. Una mujer, cuando está sola, no puede disponer de nada: Ares no reside en ella.

²⁰ Sobre el alcance técnico del término πρόξενος, Robertson (1939: 211) señala que refiere a una práctica conocida, consistente en requerir que los extranjeros sean representados por ciudadanos en los procedimientos legales. Según esta definición, Pelasgo resulta ser el salvador de las Danaides al tomar esta responsabilidad. Una vez que las Danaides y su padre son reconocidos como metecos, Pelasgo y el conjunto de la ciudadanía Argiva se convierten en προστάται, “a reminiscence of Athenian law, which required that a metic should have a προστάτης as his legal representative” (Robertson, 1939: 211).

²¹ En el caso de la condición mestiza de los suplicantes, será Pelasgo el que actuará como representante (πρόξενος) en la segunda parte de la obra, una vez que el apoyo del pueblo de Argos ha sido obtenido (600-624).

aparición y condición social.²² El resto de las figuras personifica cada uno de los tres mayores conflictos de la obra. Pelasgo, la polémica en torno a la obtención del asilo; la importancia de la mediación estatal en relación con el matrimonio²³ y, como rey de los Argivos, la escenificación del paradigma del ser griego. Su repercusión dramática se concentra en la primera mitad de la obra. El heraldo de los Egipcios resulta ser la figura antitética de Pelasgo²⁴ y afecta la segunda parte de la tragedia, cuando tiene entidad el conflicto con el rey. El heraldo, en calidad de portavoz de sus amos, transmite la intención de los Egipcios de raptar a las Danaides, pero también actúa como sustituto de sus señores, representando a la perfección el peligro que constituyen como perseguidores, esposos y bárbaros. Finalmente, la incorporación de los Argivos manifiesta la antítesis con los propios Egipcios, que nunca aparecen en escena, destacando, además de los contrastes instaurados previamente por Pelasgo (argivo-griego y benefactor), la condición de este grupo de hombres como esposos deseables. Este perfil, que diferencia a los Argivos del rey, justifica su oportuno y exclusivo influjo sobre el final de la obra.

Dado que el coro-carácter es el interlocutor preferente de cada uno de los actores-caracteres, el método de análisis más satisfactorio consiste en agrupar las intervenciones según el actor-carácter con el que las Danaides interactúan. No obstante, existe una ostensible jerarquía dentro de la red de caracteres, que no solamente está determinada por un criterio cuantitativo, sino también por una pauta cualitativa. Dánao y Pelasgo resultan ser las figuras masculinas destacadas, porque son quienes tienen participaciones más extensas y, asimismo, porque revisten roles capitales dentro del “rompecabezas dramático.” Ambos caracteres, además, tienen a su cargo más de una participación, en distintos momentos de la obra. Indiscutiblemente, la intervención de Pelasgo es primaria, puesto que ocupa el lugar del antagonista, sin el cual no habría conflicto. En cambio, el caso de Dánao es problemático, dado que históricamente se ha cuestionado la pertinencia de su participación. Sin embargo, el actor-carácter que encarna el papel del padre de las protagonistas también resulta ser

²² Definitivamente, Dánao no es similar a las Danaides en comportamiento. Mientras ellas revelan su naturaleza a través de su conducta, fundamentalmente en sus exabruptos suscitados por el instinto, Dánao oculta su esencia en la elaboración racional de un plan.

²³ Cuniberti (2008: 154): “Il secondo aspetto messo in discussione attorno al tema del matrimonio e poi quello della condanna delle nozze per ratto e tramite violenza. (...) ... le *Supplici* mostrano infatti l'intervento dello stato nell'istituzione del matrimonio.”

²⁴ Su incompatibilidad se pone en juego en la segunda parte de la obra, cuando ambos se enfrentan en un *agón* (911-953).

un carácter primario, pues, compartiendo el mismo objetivo y las mismas preocupaciones respecto del destino, se desempeña como coprotagonista de las Danaides.

Las figuras masculinas restantes funcionan como caracteres secundarios. Las participaciones del heraldo de los Egipcios y de los Argivos son breves, fugaces y están acotadas a una única intervención. No obstante, ambas presencias tienen un sentido de la oportunidad notable, pues actúan como “escenas de remate” de los dos tópicos que definen las mitades de la tragedia: asilo político y matrimonio. Por otro lado, tanto el heraldo de los Egipcios como los Argivos intervienen en escena en momentos en que las Danaides están acompañadas de un carácter primario. Las circunstancias dramáticas se construyen de manera diferente, adecuándose al efecto que se busca generar con ambas participaciones. Por un lado, el heraldo de los Egipcios llega al altar cuando las Danaides están solas, pero luego debe enfrentarse a Pelasgo, el *próxenos*, que regresa para socorrer a las metecas. Por el otro, los Argivos llegan escoltando a Dánao, pero se enfrentan con las Danaides presentando otra perspectiva en relación con las bodas. En ambos casos, la propuesta visual es extraordinaria: se trata de dos escenas triangulares en las que uno de los caracteres participa, silenciosamente, del *agón* entre los dos restantes. En la primera de las escenas que involucra tres caracteres, las Danaides permanecen alertas ante el enfrentamiento entre el rey y el heraldo, de cuyo resultado depende su destino. La escena cumple con todos los elementos propios de la “súplica ternaria”:²⁵ el suplicante, el salvador (*próxenos*) y el raptor. En la segunda escena triangular, Dánao atestigua el encuentro entre sus hijas y los Argivos, que se oponen en un canto amebeo, símbolo del matrimonio. La escena integra los tres sujetos que padecen esta situación de pasaje: la *parthénos*; la figura de autoridad innata, el padre, y la figura de autoridad adquirida, el marido.²⁶

Teniendo en cuenta la jerarquía entre caracteres y la composición de las escenas triangulares (que involucran a las protagonistas con un carácter primario y otro secundario), proponemos una organización del capítulo en cuatro partes. La exposición está regida por el orden de aparición de los actores-personajes primarios. El primer apartado está dedicado al vínculo entre las Danaides y Dánao, protagonistas y

²⁵ Cfr. apartado I.4.3 n. 158.

²⁶ Como afirma Zeitlin (1992: 76), en la Grecia antigua, la mujer era esposa o hija.

coprotagonista; el segundo, a analizar la escena triangular entre estos dos caracteres y los Argivos; el tercer apartado observa la relación entre las Danaides y Pelasgo, protagonistas y antagonista; el cuarto, analiza la escena triangular que compromete a las jóvenes, el rey y el heraldo de los Egipcios. El orden establecido para examinar los vínculos entre caracteres hace más accesible la consideración de los tres tópicos centrales (el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dialéctica griego-no griego), pero también ofrece la posibilidad de reflexionar acerca de la jerarquización de los temas en el seno de cada vínculo inter-caracteres y la oportunidad de reparar en la diacronía de esos tópicos durante el desarrollo de la representación.

2.1. PROTAGONISTAS Y COPROTAGONISTA: DANAIDES Y DÁNAO

Se ha sostenido durante mucho tiempo que *Suplicantes* debió haber sido compuesta inmediatamente después de que Esquilo introdujo el empleo del segundo actor en las tragedias, dado que las intervenciones de Dánao han sido juzgadas como escasas y de cuestionada pertinencia.²⁷ La intervención del personaje es considerada deficiente porque Dánao permanece en silencio durante toda la escena de súplica a Pelasgo (234-489) y, cuando finalmente interactúa con el rey (490-499), después de compartir en escena más de 250 versos, el intercambio motiva su salida. Asimismo, se ha aducido que Dánao no acompaña a sus hijas cuando son acechadas por el heraldo de los Egipcios (825 y ss.)²⁸ y que su regreso a escena es “tardío” (980 y ss.), pues vuelve una vez que la amenaza ha sido resistida por Pelasgo.

El menosprecio de Dánao como carácter está vinculado a una perspectiva reduccionista y, en parte, anacrónica. Las palabras de Ley respecto de la función del

²⁷ Este argumento ha sido uno de los que ha sostenido, hasta el descubrimiento del fragmento 2256. 3 en 1952, la datación de *Suplicantes* como la primera de las obras conservadas de Esquilo, dado que en ella hay sólo dos pequeñas escenas de diálogo entre los dos actores (490 ss. y 903 ss.) y éstas no son los núcleos de mayor relevancia dramática. Cfr. Garvie (1969: 126-140); Lloyd Jones (1983: 47-49); Taplin (1977: 204-209), entre otros.

Para una reseña de las críticas al uso del actor-carácter Dánao, Taplin (1977: 204 y 221). El autor no arriesga ninguna explicación del uso particular de este personaje, sólo se limita a defender la idoneidad de Esquilo, afirmando que demuestra ser perfectamente consciente del problema de Dánao colocándolo en el fondo, sin prestarle atención.

²⁸ Según parte de la crítica, la ausencia de Dánao se justifica sólo porque el actor que lo interpreta debe hacerse cargo del papel del heraldo.

actor en la tragedia griega clásica sintetizan perfectamente cómo la mirada moderna puede malinterpretar y menoscabar nuestra apreciación del fenómeno teatral antiguo:

*The presence of the “actor” at the beginnings of tragedy corresponds with our own modern emphasis on the actor as the elemental component of the theater, and the desire for multiplication of this figure is one with which we can easily feel sympathy. In addition, we may well be tempted to believe that we know why the second actor was introduced. The reason must have been an irresistible urge to create spoken dialogue, to move away from a ritualistic, choric form of performance as swiftly as possible to something more manageable.*²⁹

Es cierto que la participación de un segundo actor incrementó el diálogo entre actores-caracteres, pero la reflexión citada resulta sumamente provocativa, ya que invita a revisar el paradigma del cual partimos para interpretar un drama absolutamente extemporáneo y ajeno a nuestra concepción de mundo. La tragedia griega es diálogo, pero sólo en parte. Valorar la decisión de Esquilo de incluir a Dánao implica tomar en consideración otros factores, diferentes del lenguaje hablado.

El padre de las Danaides resulta necesario por razones dramáticas, vinculadas con el desarrollo mítico-argumental de la obra; pero también por una imprescindible labor escénica. Contrariamente a lo que la crítica ha sostenido tradicionalmente, la presencia de Dánao tiene una relevancia tal, que permite considerarlo como co-protagonista del coro-carácter. Para defender esta hipótesis, el procedimiento de análisis de este actor-personaje debe comprender dos partes: en primer lugar, examinar su función en el devenir de la trama, que implica reconocer la envergadura de sus palabras, pero también la trascendencia de sus silencios; en segundo lugar, su función específica vinculada con la elaborada y significativa utilización del espacio escénico.

Las principales justificaciones de la crítica para la exigua participación de Dánao, todas ellas abstraídas en el discurso, fueron las siguientes:

1. El segundo actor era una convención dramática que Esquilo no pudo evitar.
2. El personaje, provisto por el mito, difícilmente podía ser omitido. Tomaría mayor parte en las otras obras de la trilogía, incitando a sus hijas al casamiento con sus primos y luego al asesinato de sus maridos.³⁰

²⁹ Ley (2007: 6).

³⁰ Kitto (2011: 13): “Danaus, beyond a doubt, had an independent role in the second and third plays of the trilogy; in the first he is a mere shadow of his daughters. Aeschylus did not mind.” Luego, el autor agrega (p. 21): “We may now look again at the futility of Danaus. The difficulty that Aeschylus has in using him is not simply a sign of primitive technique and inexperience, but a special consequence of this legend.” Para más información sobre escenarios posibles, Winnington-Ingram (1961: 145). Sobre Dánao como tirano, Turner (2001: 36-38).

3. El propio Dánao encarnaba la motivación de las Danaides para rechazar el matrimonio, pues habría conocido un oráculo que vaticinaba su muerte a manos de uno de sus yernos.³¹
4. El padre era esencial en relación con la situación legal de las Danaides. Aunque las Danaides son las protagonistas dramáticas de la obra, la lucha legal se plantea entre Dánao, como representante de la ley, y los Egipcios, que la infringen.³²
5. Esquilo quiso subrayar el excesivo compromiso de las Danaides con su padre y su incapacidad para separarse de él.³³
6. Según la caracterización explícita de la obra (11-12; 176-179; 969 y ss.), Dánao resulta necesario como “autor intelectual” de la fuga y del posterior asesinato de los Egipcios.³⁴
7. Su participación está determinada por la función de las Danaides como protagonistas, puesto que, si la posición del coro es inusual, es natural que también lo

³¹ Como hemos señalado previamente (cfr. apartado I.4.1 n. 194), Sicherl (1986: 81-110) fue el pionero en proponer esta hipótesis. Secundando a Sicherl, Rösler (1993: 7) ofrece otra propuesta para el problema del conocimiento de la audiencia sobre el oráculo: invertir el orden de representación, afirmando que *Suplicantes* habría sido la segunda obra de la trilogía. Sommerstein (1995: 119-120) sigue la misma línea, pero sostiene que Dánao nunca habría informado a sus hijas sobre la predicción. Hose (2006: *passim*) propone otra alternativa, basada sobre la técnica narrativa del *vaticinium post eventum*, cuyo empleo habría permitido que *Suplicantes* fuera la primera obra de la trilogía, aún sosteniendo la existencia del oráculo.

³² Cfr. apartado I.4.1.

³³ Dentro de estas interpretaciones de tipo psicológico, Caldwell (1970; 1974) sostiene que, para Esquilo, como para Freud, una tarea esencial y continua del hombre es la lucha por liberarse del pasado (transcurrido bajo la tutela paterna) para encontrarse libre en un futuro (consolidarse como miembro de pleno derecho en la comunidad social). En el caso de las Danaides, esta transición está centrada en la transferencia del amor paterno hacia el esposo. Según el autor, el “compromiso edípico” de las Danaides con Dánao se proyecta en la imagen de Zeus como padre y amante omnipotente (1974: 53). Rysman (1989: 3 n. 5) comparte la idea de que las Danaides igualan a Dánao con Zeus, enfatizando en sus referencias al dios la naturaleza de su relación con Dánao: “they value his advice and protection to such a degree that they cannot adequately express this without using such terms. It does not necessarily imply incestuous desires on the part of the daughters”. La autora incurre en un anacronismo al afirmar que el dramaturgo ha ahondado profundamente en la psicología de los caracteres (1989: 5).

³⁴ Cfr. Winnington Ingram (1961: 145): “He is the planner, the calculator, the embodiment of worldly wisdom, the man who always knows best.” El autor destaca con acierto que toda referencia a la sabiduría, pensamiento anticipado y planificación de Dánao en *Suplicantes* debería verse en relación con su desastrosa estratagema en *Egipcios*. La obediencia filial de las Danaides en la primera obra de la trilogía (204 ss. y 968 ss.) funcionaría como preparación para una instancia más dramática en la segunda pieza, en la que una de sus hijas desobedece. Backewell (2008: 303-304) sostiene que el participio *πεσσονομῶν* (v. 11) anticipa la intención de Dánao de lograr el dominio de Argos: “In short, Danaus is like someone playing a board game, and his ability to outwit his opponent under difficult circumstances is a testament to his strategic vision and tactical abilities.” Friis Johansen-Whittle (1980: 2.16) consideran que *βούλαρχος* καὶ *στασιάρχος* (11), la primera caracterización de Dánao, es una endiádis con acentos siniestros, puesto que “Danaus’ *boularchia*, the more general term, amounts in fact to a *stasiarchia*, a leadership of sedition”. Sommerstein (1977: 67) señala que esta descripción es también proléptica, pues *βούλαρχος* incluye el sentido de “el que desea gobernar”, anticipando a Dánao como futuro rey de Argos.

sea la de los actores.³⁵ La intervención de Dánao es breve para que el coro cobre importancia, aunque, al mismo tiempo, Dánao ha sido compensado con algunas de las funciones del coro.³⁶

8. Dánao está estrechamente asociado a sus hijas, no sólo como padre, sino también en tanto coro, ya que oficia como su líder, como χορηγός.³⁷

En la medida en que se respeten criterios acordes a la época de representación del drama, dejando de lado perspectivas anacrónicas, como la mirada “psicologizante”, y evitando conjeturas dudosas y falibles respecto de los eventuales acontecimientos de la trilogía, todas estas deducciones son parcialmente correctas. La deficiencia de cada una de estas hipótesis consiste, justamente, en ofrecer una justificación del personaje de Dánao sobre la base de un enfoque fragmentario, estimando un único cometido para su presencia.³⁸ Por otro lado, al repasar estas interpretaciones, resulta alarmante

³⁵ Garvie (1969: 129).

³⁶ Garvie (1969: 138). Las escenas con Dánao, según propone este autor, permiten el contraste de ánimo, un contraste que usualmente en la tragedia griega clásica es provisto por los estásimos. El coro es protagonista, y no puede comentar su situación desde ningún otro punto de vista más que el suyo. Para colocar esa situación en un *background* más amplio se necesita otra voz. Dánao, con su sabio consejo (176 y ss.; 490 y ss.; 724 y ss.; y especialmente 991 y ss.), es quien relaja la escena. La composición en anillo de sus discursos es una de las características que contribuye a este efecto. Por otra parte, tras considerar la importancia del personaje de Pelasgo, quien es, primero, presa del dilema y, luego, participante del *agón*, Garvie concluye que, con el coro protagonista y Pelasgo como deuteragonista, a Dánao le corresponde el lugar del tercer actor. La perspectiva de Garvie es retomada por Friis Johansen-Whittle (1980: 1.27).

³⁷ Esta es la tesis de Murnaghan (2005: 190): “The chorus generated several forms of leader, and the role of *choregos* evolved over time in a number of directions, including the eventual emergence of the *choregos* as the one who financed the performance rather than someone who participated in it. In addition to prominent members of the group, female choruses were associated with *choregoi* who were different from them in being both male and older. This form of *choregos* could be associated, as apparently in the case of Alcman, with the poet, who not only provided the chorus with their words but instructed them in their dancing. The Danaid chorus of the *Suppliants* are closely associated with such a figure, in the person of their father Danaus. Not only is the father a central character in any marriage plot, but it is through their fathers that the choruses of mythology are constituted and identified. Mythical choruses are frequently, like the Danaids, groups of sisters, and they are often known through their patronymics. Thus we get the Oceanids, daughters of Oceanus; the Nereids, daughters of Nereus; and the Proetids, daughters of Proetus.” Recientemente, Kavoulaki (2011: 371-382 y *passim*) ha analizado esta función de Dánao en la sección anapéstica del canto de ingreso del coro (1-39) y especialmente en la presentación del personaje en el verso 11. Kavoulaki destaca que la acumulación de conceptos que acompañan la primera ocurrencia del nombre de Dánao parece exceder los requisitos estilísticos ordinarios y sugerir una enfática y meditada manera de presentar el vínculo entre el coro y Dánao: “The term *stasiarchos* as ἄρχων τῆς στάσεως (with the choral connotations suggested above) may be evocative of the term χορηγός” (2011: 374). Disentimos con la autora en la categórica aplicación del término (2011: 368): “the Aeschylean *Hiketides* fully assume their suppliant role under the instructions of Danaus.” Si bien resulta evidente que Dánao procura dirigir al coro y que las Danaides manifiestan su necesidad de ser guiadas por su padre (vv. 969-971), no hay una exacta correspondencia entre directrices y realización. Para ampliar información acerca de las múltiples formas de *choregos*, Nagy (1990: 339-381) y Calame (1997: 43-73 y *passim*).

³⁸ Nos referimos a afirmaciones como la de Kavoulaki (2011: 368), quien para justificar el rol de Dánao en la obra, sostiene: “More than a father and protector, Danaus seems to be the tutor and director of the chorus, exerting an authority which is most straightforwardly perceivable in the field of the ritual action

advertir que el actor-carácter que representa a Dánao nunca ha sido abordado desde una perspectiva teatral. Más allá de la polémica sobre la datación de la obra, efectivamente, el segundo actor era un elemento dramático insoslayable en la composición trágica, sin embargo, las posibilidades de explotar este recurso no parecen haber sido tan rígidas como han sostenido los estudiosos que criticaron el rol de Dánao en *Suplicantes*. En este drama, Esquilo supo combinar el uso del segundo actor con la función del corifeo, logrando hacer de Dánao un instrumento único, capaz de acompañar y conducir al coro y, a la vez, beneficiarse del uso de los diversos espacios teatrales. Aún siendo un personaje provisto por el mito, el dramaturgo ha logrado explotar todo su potencial escénico. Como anciano y hombre, Dánao posee el perfil de autoridad afectiva e intelectual; como portador de una máscara oscura, Dánao se funde con las Danaides pero acentúa el contraste o semejanza con los otros caracteres masculinos.

La manera de comprender la participación de Dánao en sentido pleno es ponderar sus acciones desde un punto de vista audiovisual. Para ello, es necesario reconocer la totalidad de sus intervenciones. El esquema que se presenta a continuación muestra, a la derecha, las intervenciones discursivas de Dánao; a la izquierda, el sistema de entradas y salidas de la red de caracteres, que permite tomar en consideración las intervenciones espaciales de cada uno de ellos:

of the play". Estas jerarquizaciones entre las funciones de Dánao ha reducido la apreciación del personaje a un único abordaje.

.....	1-175: <u>Oda Inicial</u> : LLEGADA DE DÁNAO y Danaides
I.	176-203 Primer discurso (a Danaides)
	204-221 <i>Stichomythia</i> (con Danaides)
	222-233 Segundo discurso (a Danaides)
	234: Llegada de Pelasgo (con Argivos)
490-499 Tercer discurso (a Pelasgo)	503: PARTIDA DE DÁNAO (con Argivos)
	523: Partida de Pelasgo
	600: REGRESO DE DÁNAO
II.	600-604 Diálogo breve (con Danaides)
	605-624 Cuarto discurso (a Danaides)
.....	625-709: <u>Oda Central</u>
III.	710-733 Quinto discurso (a Danaides)
	734-763 Diálogo (Danaides)
	764-775 Sexto discurso (a Danaides)
	775: PARTIDA DE DÁNAO
	825: Llegada del heraldo de los Egipcios
	911: Regreso de Pelasgo
	951: Partida del heraldo de los Egipcios
	974: Partida de Pelasgo
	980: SEGUNDO REGRESO DE DÁNAO (con Argivos)
IV.	980-1013 Séptimo discurso (a Danaides)
.....	1018-1073: <u>Oda final</u> : PARTIDA DE DÁNAO , Danaides y Argivos

El esquema permite observar que, de los 1073 versos de *Suplicantes* que se conservan, Dánao tiene a su cargo siete *rhéseis*, a las que se suman algunos versos de rápido intercambio con el coro. De los siete discursos, seis se dirigen a las Danaides y únicamente uno, muy breve, a Pelasgo (490-499). Lo llamativo es que estos discursos suman 157 versos, sólo un 15% de la obra. La información que proporciona el lado derecho del cuadro, vinculada con las intervenciones estrictamente discursivas de Dánao, ha sido el foco de atención de la crítica. Sin embargo, el lado izquierdo pretende la visualización de otra fuente de datos: las llegadas, regresos y partidas de los personajes,³⁹ que vinculan texto (discursos, percepción auditiva) y espectáculo (representación, percepción visual). El esquema muestra: 1. del total de 1073 versos, Dánao está en escena 771 y ausente aproximadamente 300;⁴⁰ 2. después de las

³⁹ Taplin (1977: 192-239) y Ley (2007: 3).

⁴⁰ Estos números determinan que Dánao permanece visible para la audiencia, pero en silencio, a lo largo de 614 versos, es decir, el 57% de la obra, con un total de permanencia, entre su silencio y sus discursos, del 72%.

Danaides,⁴¹ es el personaje de mayor permanencia escénica; 3. es quien más veces llega y parte. Por lo tanto, resulta forzoso explicar no sólo la posición y función de los discursos de Dánao, sino también la relación de estos discursos con su participación silenciosa, agregando al análisis del carácter la importancia de su presencia en el escenario.

Las participaciones de Dánao pueden clasificarse en cuatro. La primera está marcada por su llegada junto al coro durante la oda inicial, y su primera partida (1-503); la segunda, por su regreso y el fin de la oda central, que divide la obra en dos partes (600-709);⁴² la tercera participación comienza con el anuncio del arribo de los enemigos y acaba con la segunda partida de Dánao (710-775). Su segundo y último regreso, junto con los Argivos, da comienzo a la cuarta participación, que culmina en la oda final, durante la cual Dánao parte con sus hijas y la protección que ha conseguido (980-1073).

Aunque la cantidad de versos que Dánao tiene a cargo es escasa, son muchos los pasajes que ilustran sus tres perfiles dramáticos, como corego (conductor de la formación coral), padre (tutor legal y protector de las Danaides) y representante de una naturaleza étnica híbrida (egipcio de nacimiento y aspecto; argivo por ascendencia y conducta). Dado que sus cuatro participaciones presentan una lograda simetría, el análisis del carácter se simplifica. La primera y la tercera participación son equivalentes, pues constituyen respectivamente el comienzo y el “nuevo comienzo” que se instala tras la peripecia.⁴³ Ambas participaciones están compuestas por dos *rhéseis* de Dánao a las Danaides, mediadas por un diálogo con el coro. También en los dos, el primer discurso de Dánao se divide en el anuncio de la llegada de un nuevo personaje a escena⁴⁴ (Pelago; el heraldo de los Egipcios) y las instrucciones de comportamiento para sus hijas, como consecuencia de la llegada anunciada. Por ello,

⁴¹ Siempre debe tenerse en cuenta el hecho de que, como coro-carácter, las Danaides tienen impuesta su presencia constante en escena. No es el caso de Dánao, como actor-carácter.

⁴² La llegada de los Egipcios determina el cambio de suerte de las Danaides. El anuncio de su arribo en el verso 710 (inicio de la intervención discursiva III) da un nuevo comienzo a la obra: el asunto central ya no es la obtención del asilo, sino la expulsión del enemigo.

⁴³ Se trata de una “escena espejo”. Incluso Dánao interviene en ambos casos desde la misma posición escénica.

⁴⁴ En adelante, estas secciones serán identificadas como “anuncios extendidos”, término acuñado por Taplin (1977: 198-200).

tomamos como patrón de análisis la primera participación, a partir de la cual hacemos referencias a la escena semejante posterior.

Las participaciones segunda y cuarta también comparten ciertas características. En el aspecto formal, ambas están comprendidas por un único discurso de Dánao, que se inicia después de su regreso desde la ciudad de Argos (600; 980). Desde el comienzo de las dos escenas, la atención está puesta sobre la figura de Dánao y la envergadura de su función: en el primer caso, las Danaides interrogan a su padre acerca de si la Asamblea argiva les ha concedido el derecho a asilo (602-604), destacando el desempeño de Dánao como mensajero (602); en el segundo caso, las jóvenes demandan a Pelasgo la presencia de su padre (966-974), subrayando la necesidad de su compañía para la toma de decisiones respecto del lugar a elegir como residencia (971) y del modo adecuado de comportamiento en una ciudad ajena (975-976). En ambas ocasiones, se hace referencia a la misión de Dánao y, en consecuencia, su criticada ausencia queda justificada.⁴⁵

Participaciones I y III

El discurso inicial de la primera participación de Dánao consta de tres partes: 1. Introducción (176-179); 2. Avistamiento y anuncio (180-185); 3. Organización y preceptiva (186-203).⁴⁶ De estas partes, la primera y la tercera resultan fundamentales para la propuesta de este primer apartado, dado que muestran dos perfiles de la figura de Dánao: como padre y tutor la primera; como corego la última. La introducción de su primera *rhêsis* carga con un peso dramático que es necesario tener en cuenta, pues Dánao quiebra el silencio que ha mantenido a lo largo de los 175 versos de la oda inicial:

παῖδες, φρονεῖν χρή· ξὺν φρονοῦντι δ' ἦκετε
πιστῶ γέροντι τῷ δε ναυκλήρῳ πατρί·
καὶ τὰπὶ χέρσου νῦν προμηθίαν λαβῶν
αἰνῶ φυλάξαι τᾶμ' ἔπη δελτουμένας. (176-179)

⁴⁵ Cfr. v. 602: ὦ χαῖρε πρέσβυ, φίλτατ' ἀγγέλλων ἐμοί (*Bienvenido, anciano, el más querido para mí entre los mensajeros*) y vv. 968-970: πέμψον δὲ πρόφρων δεῦρ' ἡμέτερον/ πατέρ' εὐθαρσῆ Δαναόν, πρόνοον/ καὶ βούλαρχον. (*“Pero, con mente predispuesta, envía aquí a nuestro padre Dánao, que tiene buen coraje, previsor y consejero”*). En el primer pasaje, χαῖρε (602) expresa el regocijo de las jóvenes al ver a su padre, al mismo tiempo que se subraya su tarea de traer noticias. En el segundo, Sommerstein (2008: 415) destaca el uso de εὐθαρσῆ (969) como una posible referencia a la escolta con la que llegaría Dánao, motivo por el cual él mismo manifiesta su necesidad de partir en 726 y 774-775. También es necesario recordar que, en 774, el propio Dánao se autodenomina “mensajero”.

⁴⁶ De la misma manera se organiza el discurso inicial de la tercera participación: 1. Introducción (710-712); 2. Avistamiento y anuncio (713-723); 3. Organización y preceptiva (724-733).

Hijas, es necesario ser sensatos. Pero llegáis con este sensato anciano digno de confianza, con vuestro padre, piloto de la nave. También⁴⁷ ahora, sobre esta tierra seca, después de tomar una precaución, recomiendo que cuidéis estas palabras mías, como grabándolas en unas tablillas.

Al inicio de su primera participación, el propio actor-personaje se encarga de explicar su vínculo con el coro, insistiendo, a través de un complemento de compañía llamativamente extenso, sobre el sentido de las palabras con que lo habían calificado sus hijas en el verso 11. No constituye un detalle menor el hecho de que las Danaides, en 176 versos de canto y autopresentación, se hayan definido solamente a partir de su padre.⁴⁸ Los versos introductorios del primer discurso del actor-carácter sustituyen el típico pasaje dedicado a anunciar la llegada a escena de un nuevo personaje, impracticable en este caso. Dánao se introduce a sí mismo a partir de un inconfundible pronombre demostrativo (τῷ δε, 177).⁴⁹

El verso 176, que encabeza la introducción y la *rhêsis*, no ha sido tenido en cuenta por la crítica. Dicho verso corrobora el hecho de que Dánao ha ingresado con el coro, tal como indica el complemento de compañía ξὺν φρονοῦντι πιστῷ γέροντι τῷ δε ναυκλήρῳ πατρί (176-177), que depende del verbo ἦκω (176) y que reitera la trascendencia de la acción de arribo a Argos.⁵⁰ Seguramente, habría llamado fuertemente la atención del espectador la presencia de un miembro masculino entre las mujeres del coro. A pesar de su silencio, habría sido imposible no notar a este personaje que, además de llegar junto al coro y ser nombrado por él, tomaba una posición diferente a la del grupo en el espacio escénico. Rompiendo las “reglas” del género, Esquilo debió haber querido despertar la curiosidad de la audiencia sobre el

⁴⁷ La interpretación de καὶ (178) con valor adverbial está vinculada al hecho de que no se habría tratado del primer consejo de Dánao. Justamente, junto a la referencia a un tiempo actual (νῦν, 178) y a la mención de “tierra firme” (τὰπὶ χέρσου, 178), el adverbio permite destacar que la idea misma de la huida hacia Argos ha sido de Dánao.

⁴⁸ Este dato relevante no se limita a los primeros 175 versos de la obra. Las protagonistas nunca se autodenominan y nunca se las invoca o menciona a través de un nombre propio. Como dato identificatorio específico, se nombra al padre, tanto en su presentación ante Zeus Suplicante y el público (11), como en su presentación ante Pelasgo (320-321). En este sentido, es fundamental la máxima que aporta Zeitlin (1992: 76): en Grecia, las mujeres son esposas o hijas. Como ha sido analizado en el capítulo I, las Danaides transitan de un estado al otro.

⁴⁹ Justamente por su función, estos versos no precisan ser retomados en la tercera participación, que comienza directamente con la recomendación paterna.

⁵⁰ Friis Johansen (1954: 30-31) destaca el juego de antítesis en la composición de estos versos: παῖδες-πατρί; ναυκλήρῳ-τὰπὶ χέρσου. Lo criticable es que considera que φρονεῖν (“ser sensatos”, 176) es simplemente una muletilla para llamar la atención, cuando evidentemente marca el contraste entre las jóvenes, a quienes Dánao instiga a comportarse con sensatez, y el padre, que como hombre y anciano declara tener la conducta correcta por naturaleza (cfr. φρονοῦντι, 176).

actor-carácter con sutiles señales de su importancia. Por lo tanto, el espectador debería haber considerado la presencia de Dánao, aunque sin centrar su atención en él.⁵¹

Resulta sugestivo que el extenso silencio de Dánao no se quiebra por causa del coro, sino por una fuerza externa. La posición escénica del personaje está vinculada con la importancia de la percepción visual, la distancia y el rol de mensajero. Probablemente, Dánao habría gestualizado el avistaje durante la oda inicial, al tomar posición en el altar. Por lo tanto, la curiosidad de la audiencia habría estado vinculada al objeto de la mirada intranquila, y no propiamente al sujeto que observa. Esto constituye un primer indicio escénico de que el personaje reviste la función dramática de pivote, y no se delinea como carácter propiamente dicho.

En una obra dramática, el silencio puede estar impregnado de significado e incluso comunicar más que las propias palabras.⁵² Justamente, Dánao quiebra su extenso silencio en un momento crucial del drama. A causa de este silencio previo, sus palabras resultan más ostensibles. Dánao es, sin dudas, un personaje con características diferentes. No hay otro, entre las tragedias conservadas, que permanezca en escena, silente, durante tanto tiempo y tantos momentos críticos de la tragedia. Sin embargo, Esquilo logró que la audiencia estuviera pendiente del instante en que el actor-personaje habría de hablar. Esta expectativa constante puesta sobre Dánao constituye uno de los argumentos que defienden su incuestionable trascendencia.

En lugar de enfocar el silencio de Dánao como objeto de análisis, la clave es concentrarse en su motivo para hablar. Es cierto que su silencio no es trascendente mientras dura, pero la intervención demorada del personaje produce un efectivo *shock*

⁵¹ Si las Danaides hubieran anunciado a Dánao, la presentación habría implicado la necesidad de un discurso inmediato del actor-carácter. Esquilo demuestra haber tomado otra decisión respecto de la manera de integrarlo a la acción.

⁵² Taplin (1972: *passim*) se ha dedicado especialmente a estudiar los silencios esquileos. Su propuesta se apoya en la premisa de que, cuando un silencio es significativo, la atención de la audiencia se dirige explícitamente a éste (1972: 58): “When the silence is an important one, the other characters will talk about the silent person and his silence” (...) The silent person's first lines may reflect, or may somehow belie, the emotions which underlay his silence.” Precisamente por no cumplir con este requisito, el autor sostiene que los silencios de Dánao en *Suplicantes* no tienen interés dramático: (1972: 81): “Danaus in *Supp.* and Electra in *Cho.* both enter with a chorus. Both have to wait until the end of the first choral song (parodos) before they can speak (*Supp.* 1-175, *Cho.* 22-83). These silences go by unnoticed, and they are not meant to be noticed. Danaus is plainly introduced at 11 ff., and is not mentioned again; Electra is introduced by Orestes at 16-18, and is not brought into the song at all. Throughout the history of Greek tragedy it was possible for an actor to stay on stage, silent and unnoticed, during an act-dividing choral song. Clearly the audience readily acquiesced in the convention, and paid no attention to the resulting silence. So these are not ‘Aeschylean silences’, but merely silences in Aeschylus.” Disentimos con la posición de Taplin, quien ha perdido de vista la importancia del lenguaje visual en la composición del carácter.

teatral, que repercute, finalmente, en el impacto de su discurso. Dánao habla porque ve, porque sabe algo que sus hijas aún ignoran: ellos ya no están solos, alguien se aproxima. La resolución del suspenso es deliberadamente señalada, puesto que, a partir del anuncio de Dánao, la audiencia y las Danaides recorren el camino de la desesperación hacia la esperanza.

Además de propiciar la conmoción, el silencio prolongado de Dánao conlleva otra ventaja: subraya la semejanza entre la conducta del padre y la de sus hijas. Mientras Dánao calla, las Danaides pueden desplegar sin interrupciones el ritual de súplica (procesión y ocupación de espacio sagrado), despojadas de las preceptivas del padre. Como las jóvenes se desenvuelven independientemente, pierden el control y pervierten el ritual. Por ello, las primeras palabras de Dánao marcan ese contraste entre caracteres. La compostura del padre difiere del comportamiento enajenado de las hijas: *παῖδες*, *φρονεῖν* *χρή* (“Niñas, es necesario ser sensatos”, 176). En primer lugar, la invocación resalta la relación de parentesco entre ambos caracteres. Ya ha demostrado Rosenmeyer⁵³ que, en Esquilo, las invocaciones se ponen en uso sólo cuando se pretende enfatizar la cercanía o la naturaleza excepcional de una relación. Pero el vocativo también subraya la autoridad de Dánao: “*παῖς* is the common word for ‘slave’ (*δοῦλος* is the formal word) as well as for ‘child’, and remains the girls of their dependence: they are their father’s to dispose of”.⁵⁴ En segundo lugar, la oración breve y precisa muestra la función del carácter de Dánao: equilibrar el *páthos* femenino a través del *lógos* masculino. Sin embargo, el contraste no implica antagonismo entre los personajes, dado que la relación entre padre e hijas supera el propio vínculo de parentesco: Dánao y las Danaides atraviesan la misma dificultad.⁵⁵ En definitiva, con sólo tres palabras, las tres que Dánao pronuncia primero, el personaje se muestra, simultáneamente, como padre, protector y conductor de la formación coral.

⁵³ Rosenmeyer (1982: 194).

⁵⁴ Bowen (2013: 184). *Παῖδες* encabeza tres de las cuatro escenas de Dánao (176, 600, 980). En todos los casos, la invocación muestra que, aunque las Danaides actúan con libertad, Dánao tiene poder sobre ellas. El hecho de que se considere que existen ciertos resquicios en la obediencia de las Danaides hacia su padre, implica oponerse a interpretaciones radicales como la de Zeitlin (1988: 246): “Ce qui est ici le plus significatif, c’est la nature de cette relation entre le père et ses filles. Elle est fortement asymétrique, caractérisée par une dépendance et une subordination totales.”

⁵⁵ Técnicamente, el trance por el que atraviesan las Danaides y su padre no es idéntico si se considera la totalidad de la tragedia, ya que el temor al casamiento en calidad de *parthénoi* es exclusivo de las Danaides, aún teniendo en cuenta los posibles temores de Dánao vinculados con las eventuales bodas de sus hijas. Sin embargo, es indiscutible que ambos comparten la necesidad y la preocupación de lograr el asilo en Argos.

En la segunda parte de la primera *rhêsis* (180-185), Dánao anuncia la llegada de nuevos personajes a escena, que provienen de la ciudad de Argos. El pasaje revela otra función exclusiva del actor-carácter en la obra, que es introducir los diversos cambios en la coyuntura dramática.⁵⁶ En este punto, resulta provechoso analizar en conjunto las escenas-espejo mencionadas. Las escenas de anuncio del salvador y del perseguidor son introducidas de la misma manera: por la forma αἰνῶ (179, 710) y por verbos de percepción sensible (ὀρῶ, 180, 713; λεύσσω 183). En estas dos participaciones, Dánao suma a su cargo 101 versos. De este total, las formas verbales consignadas resultan significativas porque son las únicas en primera persona del singular.⁵⁷ Según muestran los datos proporcionados por la deixis personal, Dánao no se concentra en sí mismo, sino en los demás. Además, el campo semántico de estas formas verbales subraya dos importantes cometidos de Dánao: proteger a sus hijas y anunciar a las terceras personas que vienen desde fuera de escena. En definitiva, el hecho de que Dánao sea compuesto en función de otros personajes explica por qué se encuentra desdibujado como carácter y por qué a primera vista parece prescindible.

Otro elemento común a ambas participaciones es el uso de la conjunción adversativa ἀλλά (186, 724) para dividir las *rhêseis* en dos. Las dos partes resultantes colaboran para convertirse en un motor generador de palabras y acciones. En la primera, la anticipación de la posibilidad de salvación o de la proximidad del peligro, caracterizada por el modo sintáctico real,⁵⁸ lleva, en acelerado *in crescendo*, a la yuxtaposición de numerosos imperativos y prohibitivos. En la segunda parte, domina el uso de la segunda persona del plural: Dánao indica a sus hijas qué deben hacer, oficiando de corego. El segundo discurso de ambas participaciones (222-233; 764-775) retoma la segunda parte del primero: la composición en anillo está determinada por la

⁵⁶ Es destacable que, a pesar de la escasa participación discursiva de Dánao en términos cuantitativos, sus cuatro intervenciones son las que modifican cualitativamente la acción: la primera intervención implica el anuncio de la llegada del esperado salvador; la segunda, la noticia de la obtención del asilo; la tercera, el anuncio de la llegada del temido raptor; la cuarta, la instalación, en primer plano, del tópico del matrimonio.

⁵⁷ A estas cinco formas en primera persona del singular se agrega ἔξω (726), que anticipa la intención de Dánao de retirarse para buscar ayuda después de anunciar la llegada de sus sobrinos. Pero la información es aún más elocuente, dado que se extiende al resto de las participaciones de Dánao: los únicos otros usos de la primera persona del singular son ὀρῶ (218); οἶδ' (740); ἔχοιμι (986); λάθοιμι (988); ἐπαίνῶ (996). En otras participaciones, Dánao usa la primera persona del plural inclusiva (495, 1006, 1009). El uso de los pronombres personales sigue el mismo patrón: Dánao muy pocas veces hace referencia a su propia persona (606, 774, 983, 985, 988, 990, 996) y algunas otras se identifica con las Danaides en una primera persona del plural (490, 609, 615, 753, 1008).

⁵⁸ El modo sintáctico real de estos anuncios extendidos sólo es invadido por el potencial en los versos 184 y 727, cuando Dánao conjetura quiénes pueden ser aquéllos que ve a distancia.

necesidad de Dánao de calmar a sus hijas tras recibir las noticias. Sin embargo, en este punto la obra alcanza su clímax más dramático.⁵⁹ Los últimos dos versos de la primera participación son representativos del perfil de Dánao como conductor del coro:

σκοπεῖτε κάμειβεσθε τόνδε τὸν τρόπον,
ὅπως ἄν ὑμῖν πρᾶγος εἶ νικᾷ τόδε. (232-233)

*Considerad vuestra situación y responded de este modo, para que este caso resulte victorioso para vosotras de buena manera.*⁶⁰

A partir del uso del demostrativo anafórico, el complemento τόνδε τὸν τρόπον (“de este modo”, 232) insiste en la importancia de las palabras previas de Dánao, dedicadas a instruir a sus hijas sobre el comportamiento adecuado del suplicante. Τρόπος condensa múltiples sentidos: no es simplemente “modo”, sino también “giro”, “conducta”, “actitud”.⁶¹ El concepto se relaciona con el arte de la retórica e indica, por lo tanto, una dirección que involucra palabras y acciones orientadas hacia la obtención de un fin (νικᾷ, 233): ganar el “caso”,⁶² es decir, el asilo. Precisamente, entre los versos 186 y 231, Dánao ha señalado la necesidad de un cambio de ubicación (sentarse junto al él, en los altares, 189-191),⁶³ el uso adecuado de un objeto (los ramos de

⁵⁹ Según Garvie, en cambio, la composición en anillo contribuye al efecto de relajar la escena (Cfr. II.2.1. n. 136).

⁶⁰ Interpretamos σκοπεῖτε (232) en el sentido de “considerar la propia situación”, según la propuesta de Johansen- Wittle (1980: II. 187). Vale indicar que el sentido de estos dos versos que cierran el discurso de Dánao ha sido discutido. Casi todas las ediciones modernas han aceptado la sustitución aparentemente anónima de τρόπον por τόπον, que Di Marco (2007: 187) adjudica a Stanley. En un artículo reciente, este autor propone rechazar dicha sustitución, perfeccionando una conjetura decimonónica de Fähse (p. 190) y alegando que el acento del pasaje está puesto en el espacio (p. 188): “Se si focalizza l’attenzione su questo punto e si considera la dinamica scenica di questa parte della tragedia, tutta incentrata sulla sottolineatura delle condizioni di rischio in cui si trovano le Danaidi e delle possibilità di salvezza che offre loro lo spazio nel quale si sono rifugiate, ciò che a mio avviso ci si può attendere è esclusivamente che Danao ammonisca le figlie a non lasciare il sacrario”. La interpretación de Di Marco es razonable, ya que todo el discurso de Dánao está vinculado con la dinámica escénica. Sin embargo, consideramos que es necesario mantener la sustitución por τρόπον porque, de esta manera, el padre prelude la participación exclusiva de las jóvenes en la presentación de su caso. Por otro lado, según nuestro punto de vista, es más viable la asociación τρόπον- πρᾶγος, entroncada en el campo de la retórica, que la asociación τόπον- πρᾶγος. La expresión de finalidad en el verso 233 resulta más razonable si se mantiene el sustantivo τρόπον, ya que el medio para obtener la victoria en un caso jurídico es el ejercicio del discurso y las prácticas adecuadas, y no la ocupación de cierto espacio.

⁶¹ LSJ: 1827.

⁶² Para la traducción de πρᾶγος en este verso según el sentido técnico, cfr. Robertson (1939: 210). La precisión en la interpretación de este término permite no perder de vista que el ritual es el medio del que se sirven las Danaides para lograr ser amparadas por otra tierra, distinta de aquella de la cual decidieron huir, por iniciativa de su padre.

⁶³ Estas indicaciones de Dánao funcionan como acotaciones escénicas, pero su valor dramático es fundamental. La consecución del drama demuestra que la previsión de Dánao es absolutamente fundada. En lo que concierne particularmente a la súplica, la sacralidad del lugar es esencial, ya que potencia la naturaleza religiosa de la demanda de asilo, influenciando de manera decisiva, desde el inicio, la benevolencia de Pelasgo en el enfrentamiento con las Danaides.

suplicante, 191-193) y la manera conveniente de expresarse con los huéspedes, insistiendo tanto en la actitud como en el contenido del discurso (194-203).⁶⁴ Además, otro elemento se destaca en el pasaje citado: en el verso de cierre, el pronombre personal de segunda persona del plural (ὁμῖν, 233) certifica que Dánao determina que sus hijas tomen el caso a su cargo. A partir de ese momento, el actor-carácter inicia otro extenso silencio, durante la escena que involucra el encuentro de sus hijas con el rey de la región. La reiteración de este patrón de uso del personaje de Dánao⁶⁵ demuestra que las Danaides deben recuperar la atención exclusiva de la audiencia, pero nuevamente la presencia del padre no habría de pasar desapercibida, pues el público habría estado pendiente del momento en que Dánao volviera a quebrar su silencio.⁶⁶

Finalmente, tras 257 versos, una vez tomada la decisión de Pelasgo de hacer lugar a la consulta popular, Dánao vuelve hablar:⁶⁷

πολλῶν τὰδ' ἡμῖν ἐστὶν ἠξιωμένα,
αἰδοῖον †εὖ ῥέοντα† πρόξενον λαβεῖν·
ὀπάοντας δὲ φράστοράς τ' ἐγχωρίων
ξύμπεμψον, ὡς ἂν τῶν πολιτισσούχων θεῶν
βωμοὺς προνάους καὶ †πολιτισσούχων† ἔδρας
εὕρωμεν, ἀσφάλεια δ' ἢ δι' ἄστεως
στείχουσι. μορφῆς δ' οὐχ ὁμόστολος φύσις.
Νεῖλος φὰρ οὐχ ὅμοιον Ἰνάχῳ γένος
τρέφει. φύλαξαι μὴ θράσος τέκη φόβον·
καὶ δὴ φίλον τις ἔκταν' ἀγνοίας ὕπο. (490-499)

Estas cosas, entre muchas otras, son importantes para nosotros, que hayamos encontrado un protector que nos tenga respeto. Pero envíame ya en compañía de servidores y guías entre los nativos, para que podamos encontrar las antecelas de los altares de los dioses locales y sus

⁶⁴ La *stichomythia* (204-221) complementa las directivas con la manera correcta para actuar ante las divinidades representadas en los altares.

⁶⁵ Tal como en el verso 11, Dánao es mencionado una vez, en 319-321, en la genealogía que reconstruyen las Danaides para persuadir al rey de su linaje argivo. El sonido de su nombre hace aún más notoria su presencia.

⁶⁶ Así como en el caso del primer silencio, en este otro el énfasis está puesto en el motivo que inspira el nuevo discurso. Taplin (1977: 82) también resta importancia a este segundo silencio de Dánao: “Once Aeschylus has made the central dramatic decision, that the Danaids themselves should face their own problems and speak (or sing) on their own behalf, then there are bound to be situations where Danaus stands idle. So he stands silently, while his daughters persuade Pelasgus to protect them. The generally neglected aspect of the dramatic technique here is that not only does Aeschylus draw no attention to Danaus' silence; he positively turns his back on it. He is well aware of the difficulty; and so during the entire scene Danaus is mentioned only at his due place in the genealogy (315-317). One might well have expected more attention to be paid to him were he not there. Aeschylus deliberately pushes Danaus into the background, and does not allow his fully preoccupied audience to ask any awkward questions about the silence. So he skillfully ensures that the silence is of no consequence.”

⁶⁷ El discurso de Dánao de los versos 490-499 es la única diferencia relevante entre la primera y la tercera participación. El discurso a Pelasgo está constituido por los únicos diez versos, de los 158 que tiene a cargo Dánao, que no están dirigidos a sus hijas. Sin embargo, el discurso es equiparable al verso 726 de la tercera participación, en el que Dánao anuncia a las Danaides su nueva partida. Allí aparece la forma ἔξω mencionada antes (cfr. apartado II.2.1, “Participaciones I y III”).

asientos, y que haya seguridad mientras caminamos a través de la ciudadela. La naturaleza de nuestro aspecto no es semejante: pues el Nilo no nutre el mismo linaje que el Ínaco. Cuida que la audacia no engendre temor. Ciertamente, también se mata a un amigo por causa de la ignorancia.

Así como resulta significativa la extensión de los discursos que anuncian la llegada de nuevos personajes, la longitud de este anuncio de partida también es elocuente. Nuevamente, Dánao participa para introducir otro cambio en la coyuntura,⁶⁸ pues al anticipar su retiro dispone que las Danaides queden en soledad por primera vez, sin su amparo. En primer término, la partida de Dánao compromete al público en una sensación de suspenso, pues, tanto la audiencia como las protagonistas deben esperar la resolución de la Asamblea argiva respecto del asilo. En segundo lugar, la nueva circunstancia permite que el patrón de uso del actor-personaje se complete, dado que las Danaides, sin la guía y autoridad de su padre, recaen en la conducta desmesurada ya exteriorizada en la oda inicial y amenazan al rey con el suicidio (457-465).

Finalmente, es necesario destacar que, tanto después de la primera como de la segunda participación, Dánao se retira con el propósito de conseguir ayuda. En el primer caso, para obtener el asilo en Argos (490-499); en el segundo, para buscar apoyo contra los recién llegados Egipcios (773-775).⁶⁹ En ambos casos, la especificación del objetivo de su partida permite dar cuenta de que Dánao no sólo es corego. Su función no involucra únicamente palabras, sino también acciones. Para proteger a sus hijas, Dánao debe partir. Con esta acción, procede como padre en un sentido legal, como tutor y representante ante la ciudad receptora.

Por último, el discurso citado dirigido a Pelasgo llama la atención sobre el tercer perfil de Dánao: su naturaleza híbrida. Si bien en esta instancia del drama el rey ya ha sido persuadido de la ascendencia argiva de los suplicantes, Dánao vuelve a poner el énfasis sobre la contradicción que genera su apariencia foránea (496-497), tal como lo han hecho las Danaides en la oda inicial (70-73; 118-121; 129-132; 154-156) y Pelasgo al verlas por primera vez (234-237). Desde el punto de vista performativo,

⁶⁸ Esta interpretación discute la idea de que Dánao habla solamente para salir de escena.

⁶⁹ La crítica simplifica la segunda partida de Dánao en la necesidad técnica del actor, ya que, como deber hacer su llegada el heraldo de los Egipcios y Esquilo sólo está usando dos actores, el actor-carácter de Dánao debe reaparecer caracterizando al heraldo, para que pueda tener lugar *el agón* entre éste y Pelasgo. Indudablemente, esto es sólo una cuestión de recursos. A los efectos dramáticos, la partida de Dánao reproduce el patrón de uso del carácter, ya que una vez más las Danaides quedan solas. La oportunidad permite el encuentro formidablemente sobrecogedor entre ellas y su perseguidor. Además, el heraldo no hubiera tenido posibilidad de desplegar su violencia e impiedad en el caso de que las Danaides hubieran estado acompañadas por una figura masculina.

habría impresionado a la audiencia ver un individuo de máscara oscura escoltado por un grupo de hombres con máscara clara. El acoplamiento de etnias durante la partida de los personajes, Dánao y los Argivos, habría significado un primer indicio de la concesión del asilo y de la revinculación de ambos pueblos.

Participaciones II y IV

La segunda y cuarta escenas en las que interviene Dánao comprenden un solo discurso del actor-personaje. La segunda escena es una de las más breves de toda la tragedia griega conservada, y comprende el momento en que Dánao regresa desde Argos para comunicar a sus hijas la decisión de la Asamblea respecto de su petición de asilo.⁷⁰ Gracias a un extraordinario aprovechamiento de la economía dramática, el padre de las Danaides oficia como mensajero.⁷¹ La brevedad de la escena indica la decisión del dramaturgo de acelerar el ritmo de la obra,⁷² dado que el *páthos* de la segunda oda (524-599) se hubiera diluido tras un reporte extenso de los discursos durante la Asamblea. No obstante su duración, el relato indirecto logra establecer un corte de clímax, pues, en toda composición trágica, el mensajero resulta ser el extremo opuesto del coro: “the theatrical opposite of a large group supported by music, song, and movement, the messenger stands alone, a performer stripped of everything but his capacity to hold the stage while he speaks”.⁷³ Dánao “sostiene” el escenario a lo largo de veinte intensos versos, durante los cuales las Danaides y el público escuchan de su boca la decisión de Argos. Una vez más, no hay necesidad de exteriorizar el carácter: la atención de la audiencia debe estar puesta en el mensaje, no en el emisor.⁷⁴

⁷⁰ La escena ha sido extensamente estudiada por involucrar la descripción más antigua de un proceso democrático ateniense. Sobre el procedimiento de la Asamblea en *Suplicantes*, Podlecki (1966: 42-62) y Stoessl (1952: 122-125).

⁷¹ El hecho de ser el padre de las jóvenes lo favorece, pues cumple con los dos requisitos propios de un mensajero establecidos por Rhem (1992: 61): tener una razón para estar en escena (el interés por sus hijas y por su propio destino) y confiabilidad.

⁷² Halleran (2005: 174): “They (*messenger scenes*) are typically very long, often the longest *rhêsis* in a play. In many instances, the messenger scene fills an entire episode, while in others constitutes only one scene within the larger act.”

⁷³ Rhem (1992: 61).

⁷⁴ En relación con la función del mensajero, dice Rhem (1992: 61): “Messengers are rarely named, and in their narrative they subordinate character almost completely to dramatic function. Here, if anywhere in Greek tragedy, the text must speak through the actor.” Por eso, la segunda participación no es siquiera apta para criticar la composición de Dánao como actor-carácter, ya que su rol es, en este caso, particularmente específico, más allá de tratarse del padre de las destinatarias. La audiencia, concentrada en el relato, no habría tenido la oportunidad de pensar en Dánao. En este caso, el actor sirve como medio a través del cual el público debe imaginar los hechos que han acontecido fuera de escena.

Como conviene a un mensajero, Dánao regresa a escena solo, sin los guardias que lo habían acompañado al retirarse (500-503). Su retorno no es anunciado, pero sus primeras palabras sorprenden gratamente. La escena no fuerza el suspenso,⁷⁵ dado que el resultado de la votación ya ha sido esperado, tanto por las Danaides como por el público, a lo largo de 150 versos, desde que el anciano ha partido:

θαρσεῖτε, παῖδες.⁷⁶ εἶ τὰ τῶν ἐγχωρίων
δήμου δέδοκται παντελῆ ψηφίσματα. (600-601)

Tened coraje, hijas. Los asuntos de la región están bien: se ha resuelto el voto unánime del pueblo.

Como resulta típico de estas escenas, la exposición continúa con un lenguaje vívido y gráfico, que expande el alcance del drama hacia un espacio inaccesible: destinatarios internos y externos prácticamente pueden ver el movimiento de las manos de los Argivos (607-608). Lo fundamental en el relato es, sin duda, el contenido del decreto (609-614):⁷⁷ Dánao y Danaides son declarados “metecos”. La palabra más importante, μετοικεῖν (609),⁷⁸ aparece de inmediato. A través del uso del pronombre personal de primera persona del plural, Dánao se muestra involucrado en la misma coyuntura que las Danaides (ἡμῶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς, “nosotros seremos metecos de esta tierra”, 609).

Más allá de la falta de suspenso, hay una sorpresa en el discurso de Dánao, pues a pesar de la intención manifestada por Pelasgo de instruir al padre de las jóvenes (519), el anciano no ha dicho nada ante el pueblo, sólo ha hablado el rey. La modificación implica que el propio Pelasgo, asumiendo la posición de patrocinador

⁷⁵ De hecho, los sucesos son relatados de atrás para adelante; primero, la decisión; luego, cómo fue aceptado el decreto. Como señalan Friis Johansen-Wittke (1980 II: 487-501), el discurso es notable por su casi perfecta simetría: una introducción de cuatro versos lleva hacia seis versos dedicados al decreto; luego seis versos acerca del discurso del rey llevan a cuatro versos finales.

⁷⁶ El vocativo reproduce aquel utilizado en el verso 176. Cfr. *ut supra*, en el apartado “Participaciones I y III” de este mismo capítulo.

⁷⁷ Al respecto, Bowen (2013: 274) señala: “There are three clauses in the proposal, with sub-clauses; they say what is to happen, what is not to happen and what penalties will apply to those non-compliant. Aeschylus clearly knew how such things were drafted”.

⁷⁸ La obra ha sido extensamente estudiada como fuente de información acerca de la condición social del meteco. Sommerstein (1997: *passim*) sostiene que la descripción explícita de un grupo de metecos en dos obras cronológicamente próximas de Esquilo, *Suplicantes* y *Euménides*, puede interpretarse como un dato histórico acerca de la composición de la audiencia teatral de la época contemporánea a la representación de estas tragedias. Su artículo pone en cuestión la fuerte tendencia a equiparar al público con el cuerpo de ciudadanos atenienses, ejemplificada por varios de los autores participantes del volumen editado por Winkler-Zeitlin (1990).

El libro más reciente publicado acerca de este sujeto social y su trascendencia para la interpretación de *Suplicantes* es el de Backewell (2013: 5), quien afirma con firmeza en la introducción de su estudio “If the play is about anything, it is about the limits to civic incorporation and the anxieties and dangers that attend the process”. El autor ya había iniciado su investigación en un artículo publicado en 1997.

(*próxenos*),⁷⁹ propuso los términos del decreto. De este discurso, Dánao destaca dos argumentos dignos de ser relatados: la necesidad del pueblo argivo de respetar la cólera de Zeus Suplicante (616-617) y la condición particular de quienes suplican:

τοιαῦτ' ἔπειθε ῥῆσιν ἀμφ' ἡμῶν λέγων
ἄναξ Πελασγῶν, Ζηνὸς ἱκεσίου κότον
μέγαν προφωνῶν, μήποτ' εἰσόπιν χρόνου
πόλει παχύναι, ξενικὸν ἀστικόν θ' ἄμα
λέγων διπλοῦν μίασμα πρὸς πόλεως φανέν
ἀμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν. (615-620)

El rey de los Pelasgos los persuadía⁸⁰ profiriendo un discurso tal acerca de nosotros, anticipando la gran cólera de Zeus Suplicante, debiendo temer que jamás en el futuro pueda acrecentarse contra la ciudad, y diciendo que esta doble mancha aparecida ante la ciudad, extranjera y ciudadana a la vez, resulta un alimento inmanejable de pena.

Dánao repite palabras que el propio rey había utilizado ante sus hijas y la audiencia (ἀστοξένων, 356): las Danaides y Dánao son híbridos, extranjeros y ciudadanos (Egipcios y Argivos; griegos y bárbaros), pero son, ante todo, una mancha (μίασμα, 619),⁸¹ un camino hacia la destrucción del que ya no hay salida.

Según lo descripto, la segunda intervención discursiva de Dánao cumple tres funciones:

1. introduce un cambio en el curso de la acción inmediata, la noticia favorable

⁷⁹ Antes de su partida, Dánao ya había destacado la importancia de haber encontrado un patrocinador compasivo y respetuoso (αἰδοῖον πρόξενον, 491). Cuniberti (2001: 143): “l'aver ottenuto la prossenia dell'uomo piú potente della polis (il re secondo la mediazione micenea e argiva) consentirà alle Danaidi di essere accolte, per decreto dell'assemblea, nella comunità civica”. Luego explica el autor (2001: 144): “A questo proposito e interessante notare che l'intervento di Pelasgo si limita a convocare τὸ κοινόν cercandone i favori, a «mettere all'ordine del giorno» dei lavori assembleari la questione dell'accoglienza delle Danaidi, a preparare Danao al discorso che lo straniero in prima persona dovrà tenere di fronte all'assemblea (517-23), a sostenere, proponendo il decreto, le richieste degli stranieri con abilità oratoria apprezzata dal padre delle cinquanta supplici (615-624). Sarà Danao infatti, come se fosse ambasciatore di un popolo, a esporre all'assemblea i termini del problema e le conseguenti richieste: allo stesso modo sarà lui stesso a riferire alle figlie l'esito della votazione mostrando tutta l'emozione che l'assistere a quell'esempio di democrazia gli ha procurato (605 y ss.). L'intervento del prosseno si qualifica dunque come azione di un privato cittadino che, in nome dei propri diritti e in misura della propria autorità, propone mozioni all'assemblea, prepara con i rapporti personali l'esito della votazione e fornisce allo straniero informazioni e mezzi che lo aiutano ad esporre con successo le proprie ragioni davanti all'assemblea: in questo Pelasgo sembra proprio agire secondo i modi del prosseno ufficiale di età classica”.

⁸⁰ En el artículo dedicado a analizar este verso en relación con el lenguaje formal de los decretos, Cunningham (1968: 131) señala que el imperfecto de πείθω en contextos de asamblea de textos en prosa tiene a significar que el voto no estaba eventualmente asegurado, y añade: “But in our passage of *Suppl.* it serves as the bridge which leads back again to the people's decree; in relation to what precedes it indicates the people voting with the king's words ringing in their ears (..) But the imperfect is equally suitable to the time when the king was still speaking, so that Aeschylus can pass on naturally to the repetition of the vote”.

⁸¹ La esencia perniciosa de μίασμα recupera, implícitamente, la amenaza de suicidio de las Danaides, que el rey calla ante la Asamblea. Pelasgo sabe que, en caso de no lograr el derecho a asilo, las jóvenes se suicidarán (455), por lo cual la desgracia es inevitable.

para las suplicantes, y cierra una primera parte de la obra, en la cual el conflicto por la concesión del asilo se ha solucionado;

2. da inicio a otra coyuntura, vinculada con el nuevo curso de la acción, pues el decreto determina el comienzo de la catástrofe para la ciudad, que se materializará, tras la oda central, en el anuncio de la llegada del heraldo de los Egipcios (713-714) y la amenaza de guerra (950-951);

3. articula ambas mitades de la obra. Como señala Halleran, “Messenger scenes not only convey information not readily presented otherwise and enlarge the scope of the plays, they also serve as a bridge to a subsequent visual display.”⁸² En este caso, la narración indirecta de Dánao comprende todo lo que la audiencia puede conocer sobre la votación, que ya nunca vuelve a mencionarse en la obra. Tras el mensaje, la tragedia no se concentra sobre los hechos relatados, sino sobre sus efectos. Argos se despliega vívidamente en el peán que se desarrolla a continuación. En cuanto al estilo, el contraste resulta un dato sobresaliente, ya que la breve escena es seguida por un dilatado canto de gratitud.

Después del reporte, mientras dura la oda central, Dánao permanece en escena y cumple su patrón de acción: una intervención significativa sucedida por un extenso silencio. Otra vez, el público habría permanecido pendiente del momento en que le tocara hablar.⁸³

2.2. ESCENA TRIANGULAR: DÁNAO, DANAIDES Y ARGIVOS

La cuarta y última participación de Dánao forma parte de una de las dos escenas triangulares de la obra. A diferencia de la segunda participación previamente analizada, esta intervención es anunciada. En los versos 952 y ss., Pelasgo, tras expulsar al heraldo de los Egipcios, invita a las Danaides a ingresar a la ciudad y a elegir su morada. Para sorpresa del espectador, las jóvenes deciden permanecer en el altar y manifiestan la necesidad imperiosa de la presencia de su padre, para que él pueda decidir la alternativa más conveniente:

Δα. πέμψον δὲ πρόφρων δεῦρ' ἡμέτερον

⁸² Halleran (2005: 175).

⁸³ El momento en que Dánao quiebra el tercer silencio es trascendental: introduce la peripecia, el anuncio de la llegada de los Egipcios (710 y ss., inicio de la segunda participación).

πατέρ' εὐθαρσῆ Δαναόν, πρόνοον
καὶ βούλαρχον. τοῦ γὰρ προτέρα
μητις, ὅπου χρῆ δώματα ναίειν (968-971)

Danaides: Pero, con mente predispuesta, envía ya aquí a nuestro padre, Dánao, que inspira coraje,⁸⁴ prudente y consejero, pues primero está su sabiduría, respecto de qué moradas es necesario habitar.

El pedido de las Danaides implica una demora en el desenlace de la obra que la crítica ha intentado explicar de diferentes maneras,⁸⁵ ya que el traslado de las Danaides hacia Argos escoltadas por el propio rey podría haber resultado una conclusión satisfactoria. Kitto observa: “When a dramatist does not do the obvious thing, as when Aeschylus does not make Pelasgus escort the Danaids into the city, his critics should take the elementary precaution of asking if, by not doing it, the dramatist has achieved some other effect which the obvious would have precluded. The play does, in fact, end with a stroke which is quite unexpected and typically Aeschylean, and could not conveniently have been contrived if Pelasgus were waiting to take the Danaids into Argos.”⁸⁶ No obstante la sagacidad de esta observación, la subsiguiente explicación del autor no resulta satisfactoria, por dos cuestiones. Por un lado, Kitto afirma que Dánao no logra incrementar su estatura dramática en esta escena y que la información que da el personaje, respecto de la consideración de los Argivos en brindarle protección, difícilmente justifica su presencia. Por otro lado, Kitto sostiene que gran parte del “golpe” teatral habría residido en que las servidoras, hasta entonces personajes mudos, sorprendentemente tomaran la voz y compartieran el último canto con las Danaides.

⁸⁴ El adjetivo εὐθαρσῆ (969) significa “seguro”, “a salvo”, “valeroso” (*LSJ*: 714). No obstante, aquí adquiere un sentido específico, por dos motivos: en primer lugar, porque las Danaides retoman una raíz utilizada por Dánao a lo largo de toda la obra para animar a sus hijas (600, 732 y 740); en segundo lugar, porque, en este caso, la seguridad inspirada por Dánao está vinculada a la escolta de los guardias, ya que las Danaides saben que su padre ha ido en busca de protección (773-775). Para mantener la reverberancia y para que pueda interpretarse la razón por la que Dánao transmite valor a las protagonistas, es conveniente traducir el adjetivo por la perífrasis “que inspira coraje”.

⁸⁵ Rysman (1989: 4) sostiene: “I believe the answer to this lies in Aeschylus' wish to stress the excessive attachment of the daughters to their father. They do not seem to be able to cope by themselves but rely upon their father (...) Their inability to detach themselves and become individuals who can make their own decisions has most disturbing implications and consequences.” Nuestra concepción del carácter de las Danaides, expuesta en el capítulo I, implica que las jóvenes no son “incapaces”, sino obedientes de su condición (en este momento de la obra, de su condición de hijas, de vírgenes bajo la tutela paterna). Kavoulaki (2011) concentra su atención en el eco producido por πρόνοον καὶ βούλαρχον (vv. 969-970), respecto de los adjetivos a través de los cuales había sido presentado Dánao (v. 11), vinculándolos con la función de Dánao como corego. Si bien compartimos esta interpretación asociada al ritual, consideramos que es parcial, puesto que se descuida el sentido dramático de este segundo regreso de Dánao.

⁸⁶ Kitto (2011³: 13). Si bien el autor reconoce que Dánao se comporta como un padre al advertir a sus hijas de su belleza, juventud y los peligros que ambas condiciones implican, sólo justifica la intervención del actor-personaje como una parte orgánica de un todo inaccesible para los críticos y lectores modernos: la trilogía.

Los comentarios de Kitto sobre la escena funcionan como disparador para arriesgar una nueva interpretación respecto de la última participación de Dánao. Para ello, resulta necesario no sólo considerar su intervención discursiva (980-1013), sino su participación en términos integrales, poniendo en valor el impacto y las consecuencias de su regreso, acompañado por los Argivos.

El cuadro que consta a continuación exhibe las intervenciones discursivas y espaciales de los guardias, aportando información relevante:

1-175: Oda Inicial: Llegada de Dánao y Danaides
234: Llegada de Pelasgo (con **ARGIVOS**)
503: Partida de Dánao (con **ARGIVOS**)
523: Partida de Pelasgo
600: Regreso de Dánao

.....625-709 Oda Central.....

775: Partida de Dánao
825: Llegada del heraldo de los Egipcios
911: Regreso de Pelasgo
951: Partida del heraldo de los Egipcios
974: Partida de Pelasgo

980: Segundo regreso de Dánao (con **ARGIVOS**)

I. 1034-1061
(con Danaides.
Canto amebeo)

...1018-1073: Oda final: partida de Dánao, Danaides con **ARGIVOS**

Los Argivos no tienen voz hasta el verso 1034, pero tienen una presencia escénica significativa a lo largo de toda la tragedia: llegan por primera vez acompañando al rey (234),⁸⁷ pero parten escoltando a Dánao (503),⁸⁸ junto con el cual regresan en el verso 980, para retirarse en el final de la obra. Los datos destacables respecto de la participación de los guardias son tres: el cambio de personaje al que se

⁸⁷ La primera participación visual de los guardias junto a Pelasgo (234-503) genera un significativo contraste: todo el poder con el que se muestra al carácter de Pelasgo es inútil para él en el momento de enfrentarse al dilema al que lo exponen las suplicantes.

⁸⁸ Los mismos guardias que escoltaban a Pelasgo en los versos 234 y ss. acompañan a Dánao sobre el final de la obra. Es probable que algunos de ellos permanecieran junto al rey, y sólo un grupo custodiara a Dánao. Sin embargo, visualmente, el efecto sería más impactante si el espectador atestiguara el traspaso de la fuerza militar y civil de un hombre a otro, enfatizando el futuro estatus real de Dánao en Argos en reemplazo de Pelasgo. El regreso de Dánao en el verso 980 recordaría el ingreso de Pelasgo en 234, a través del mismo *eisodos*. La coincidencia entre ambos cuadros se suma a otro probable guiño escénico: que Pelasgo haya ingresado solo a escena en el verso 911, ya que no existe ningún vestigio textual de la presencia de los guardias. Si bien es cierto que por su estatus real debe estar siempre escoltado, la excepción a la norma habría señalado la futura pérdida de poder. Como señala Turner (2001: 35), “Whether Danaus in the trilogy seizes power by force or, more traditionally, is asked to ascend the throne, is unclear and, for our purposes, irrelevant.”

asocian; la trascendencia que confiere a su intervención coral el movimiento de regreso y la importancia que adquiere la circunstancia de que un personaje secundario acompañe a los protagonistas en la retirada final. Sin duda, el esquema resulta insuficiente, ya que no permite mostrar el juego entre contraste y equivalencia generado a partir del regreso de los Argivos: oposición genérica y étnica; afinidad numérica.⁸⁹

Los guardias constituyen el refuerzo de la protección de las Danaides ante la amenaza concreta de sus primos. Pelasgo logra defender a las jóvenes expulsando al perseguidor, pero el heraldo parte advirtiendo sobre la guerra inminente. Por lo tanto, las Danaides y Dánao requieren no sólo de la protección legal (que ya han obtenido y se ha puesto a prueba), sino también de la física y militar. Asimismo, los guardias representan la posibilidad de un matrimonio deseable, diferente a la alternativa constituida por los Egipcios. En consecuencia, uno de los efectos generados por evitar el final esperable (el éxodo de las Danaides junto a Pelasgo) es que el regreso de Dánao permite justificar la llegada de los Argivos, quienes resultan necesarios para retomar dos temas que, aunque secundarios, estuvieron continuamente presentes en la obra: el matrimonio y la guerra. Al optar por este final inesperado, Esquilo supo integrar los temas centrales de la obra, insinuando en el cierre las circunstancias futuras en relación con cada uno de los caracteres: para los Argivos, Pelasgo y los Egipcios, la guerra; para Pelasgo, el fin de su reinado; para Dánao, el gobierno de Argos; para las Danaides, el matrimonio.

La última participación discursiva de Dánao está estrechamente vinculada con la intervención espacial junto a los guardias. La *rhêsis* del actor-carácter se divide en dos. Primero, Dánao, como mensajero (980-988), cuenta que los Argivos se han consagrado como salvadores (σωτήρες, 982) brindándole protección militar ante la llegada de los Egipcios (ἐμοὶ δ' ὀπαδοῦς τούσδε καὶ δορυσσόους ἔταξαν, 985-986).⁹⁰ El discurso y la presencia de los guardias prueba una vez más la eficiencia de Dánao fuera de escena para colaborar con la causa de sus hijas, tanto en la representación como en la acción. En la segunda parte del discurso (989-1013), como ya ha pasado el peligro, Dánao toma la posición de padre y tutor,⁹¹ pero poniendo en primer plano un

⁸⁹ Dado que los Argivos toman la voz como coro subsidiario en la oda final, es razonable pensar que se tratara de doce guardias, para coincidir en número con el coro de Danaides. El mismo número de Argivos habría acompañado a Pelasgo en el verso 234.

⁹⁰ El adjetivo demostrativo τούσδε (985) señala la presencia de los guardias en el escenario.

⁹¹ Las coincidencias en los recursos utilizados por Dánao resultan iluminadoras. El anciano repite una fórmula similar a la que había utilizado para introducir sus indicaciones previas (v. 179): el verbo αἰνῶ,

tema que sólo había esbozado en su primera participación:⁹² la relación de sus hijas con el género masculino.

La crítica se ha interesado particularmente por el último discurso de Dánao, aduciendo que su contenido no está vinculado con los sucesos del drama.⁹³ De los poco más de veinte versos que constituyen el discurso, el pasaje citado de los versos 993-997 resulta ser una síntesis de la totalidad:

*Una multitud desconocida se pone a prueba con el tiempo, pues todos tienen bien preparada una mala lengua contra el meteco, y es sencillo proferir una infamia. Pero recomiendo que vosotras no me deshonréis, porque para los mortales tenéis la edad que atrae las miradas.*⁹⁴

Tal como ha sido señalado en oportunidad del análisis de la oda final, en este fragmento se asocian dos perfiles de las Danaides: su naturaleza étnica híbrida (*astóxenoí*) y su condición social ligada al género (*parthénoí*). Como puede apreciarse, el nuevo estatus de metecas, desenlace del conflicto central de la obra, expone las obligaciones asociadas a la edad y al sexo de las protagonistas. Las Danaides, como vírgenes en edad de casarse, pronto comenzarán a desvincularse de la tutela paterna para pertenecer a la esfera de otro hombre, el marido. Como ha podido comprobarse a partir de la oda final, las jóvenes demuestran tener el temor típico de cualquier virgen hacia el casamiento, por lo tanto, Dánao protege a sus hijas como cualquier padre, con la autoridad total sobre sus hijas, la responsabilidad de preservar su dignidad y el derecho de decidir a quién otorgarlas como esposas.

Lo poco que se conoce acerca del rol de la mujer en la Atenas clásica converge perfectamente con el sentido del discurso final de Dánao: las jóvenes deben evitar aparecer en público y el lugar que les conviene es el *oikos*. Desde este punto de vista, la segunda parte de la *rhêsis* se adecua perfectamente al planteo dramático,

(“recomendar”, 179; 710), en este caso compuesto (ἐπαίνῳ, 996), y conceptos vinculados con el campo semántico de la necesidad (176, 724, 980, 990).

⁹² πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα ἀγνὸς γένοιτ' ἄν; (227-228)

¿Cómo podría resultar puro un hombre cuando desposa a una mujer no dispuesta, hija de un padre no dispuesto?

⁹³ No es el caso de Rösler (1992: 177), quien explica este discurso a partir del oráculo supuestamente conocido por Dánao (Sicherl, 1986: *passim*): “Le discours de Danaos n'est donc qu' extérieurement un discours sur les dangers de l' amour. En réalité, c'est un discours sur le danger que court un homme a qui un oracle a prédit qu' un beau-fils le tuerait.” Rösler aduce que la oscuridad del discurso está justificada por la presencia de la guardia argiva, que impide al padre hablar abiertamente ante sus hijas, por eso dice: “Derrière cette disproportion apparait, pour qui sait l'entendre -les filles et, avec elles, le spectateur infonne par la pièce précédente, les Egyptiens-, le véritable objectif du père, de bientôt tout à fait transparent” (p. 175). Desde nuestro punto de vista, resulta forzado concebir la totalidad de la obra como un plan secreto, puesto que no se hace mención del oráculo o del peligro que corre el padre, ni siquiera en las oportunidades en que Dánao comparte la escena con las Danaides en soledad.

⁹⁴ Para su versión en griego, cfr. apartado I.4.2.

preludiando el intercambio coral entre Danaides y Argivos. Respecto del pasaje citado, específicamente los versos 996-997 cobran un significado más amplio en el contexto del espectáculo que en el contexto del texto: las palabras de Dánao sobre la femineidad de sus hijas resultarían sugerentes sin la presencia de los guardias; pero con ellos, resultan definitivamente provocativas. Además, el pasaje es significativo porque constituye una de las pocas ocasiones en las que Dánao se expresa a sí mismo, como carácter. En este caso, Dánao revela “la otra cara” del vínculo de parentesco: cómo su destino puede resultar afectado por la conducta de sus hijas (μη καταισχύνειν ἐμέ, 996).

Finalmente, la última participación de Dánao se ajusta al mismo patrón de actuación que mantuvo el personaje a lo largo de la obra: tras la *rhêsis*, el actor-carácter vuelve a callar y a permanecer en escena. Otra vez, como entre los versos 234-503, Dánao resulta espectador de su propio destino. En aquella oportunidad, recién llegados, el padre presenciaba cómo las Danaides intentaban persuadir a Pelasgo de obtener el asilo. En esta ocasión, Dánao observa cómo los Argivos y sus hijas establecen contacto y cómo otros varones, distintos de su autoridad paterna, intentan persuadir a sus hijas. Aquello que él ha prevenido recientemente como negativo (1000-1005) es transformado por el coro de guardias en algo positivo (1035-1042). En esta oportunidad, la institución del matrimonio es resguardada por quienes defienden a las Danaides.

Entre los versos 1062 y 1073, el coro de Danaides, Dánao y el coro de Argivos parten de las inmediaciones del altar. El éxodo cobra un profundo sentido en relación con la llegada de los protagonistas (1-39): las suplicantes han conseguido la protección y se van, tal como entraron, con Dánao, pero ahora por el otro *eisodos*, en dirección a Argos, y acompañadas por otros varones. Los hombres son, además, griegos. La combinación casi equilibrada entre caracteres femeninos y masculinos, tanto como de máscaras claras y oscuras, habría impactado en la percepción de los espectadores, conciliando el tema espacial, vinculado con la súplica por el asilo, con los otros dos temas trascendentes: la dialéctica griego-no griego y el matrimonio. Las Danaides y su padre son decretados metecos, su naturaleza híbrida se cristaliza en el plano legal y el tránsito legítimo hacia la ciudad anticipa la necesidad, tanto de Dánao como de las Danaides, de ajustarse al deber cumpliendo con la obligación del matrimonio.

2.3. PROTAGONISTAS Y ANTAGONISTA: DANAIDES Y PELASGO

En el verso 234, el coro se encuentra con el primero de sus antagonistas. El actor-carácter que representa a Pelasgo, igual que en el caso de Dánao, aparece solamente delineado.⁹⁵ Como sostiene Kitto, “The actor must represent the complementary idea to the chorus -the King, the victor, the wrongdoer. Pelasgus is the perfect type, neither an abstraction nor very individual. His diction, like his characterization, must harmonize with that of the chorus, for any approach to naturalism would be out of drawing.”⁹⁶ Efectivamente, Pelasgo resulta la verdadera figura alternativa al coro, ya que es varón y griego.⁹⁷ La composición de este antagonismo resulta interesante y provocativa, pues se trata de opuestos dentro del marco de la amistad.⁹⁸ A lo largo de la obra, las Danaides pretenden asimilarse a Pelasgo y diferenciarse del heraldo de los Egipcios. Es a este último a quien ellas reconocen como antagonista. Sin embargo, paradójicamente, una de las claves trágicas del drama consiste en que las Danaides nunca logran parecer Argivas.

A diferencia de Dánao, Pelasgo ofrece otro tipo de riqueza dramática, ya que todas sus participaciones involucran un *agón*. A continuación, se muestra el esquema de sus intervenciones discursivas y espaciales:

⁹⁵ Esta afirmación no supone una valoración negativa. En palabras de Easterling (1973: *passim*), que se concentra en reflexionar sobre las distintas aproximaciones a la composición de los caracteres en Esquilo (ejemplificando con Agamenón y Clitemnestra), la austera presentación del carácter de Pelasgo sería “humanamente inteligible”, porque es “creíble” en relación con su estatus social de rey griego, pero no deja de probar el interés de Esquilo por representar la experiencia de un individuo: “the tragic situation of being forced to act, often under the pressure of circumstances or impulses beyond one's control, and then having to take the consequences, in other words the familiar tension between freedom and necessity” (p. 17). La apreciación de la autora es general, pero parece compuesta para Pelasgo en particular, que se muestra consciente de la presencia de algo enormemente poderoso que inclina la balanza de su decisión.

⁹⁶ Kitto (2011³: 23).

⁹⁷ Con todos los contrastes que estos dos binomios implican: permanencia/migración; autoridad/debilidad; *lógos/páthos*; *sofrosýne/hýbris*.

⁹⁸ En este sentido, Pelasgo, como antagonista, se diferencia del heraldo de los Egipcios. Si bien el heraldo es antagonista de las Danaides, Pelasgo, al asumir la responsabilidad como *próxenos*, es quien debe enfrentarse a él en el *agón*.

1-175: Oda Inicial: Ingreso de Dánao y Danaides
234: **Llegada de PELASGO** (con Argivos)

I. 234-325 Escena de reconocimiento (con Danaides)
326-479 Escena de *agón* (con Danaides)

480-489 (a Dánao)
500-503 (a Guardias)

503: Partida de Dánao (con Argivos)

504-523 Diálogo (con Danaides)

523: **Partida de PELASGO**
600: Regreso de Dánao

.....625-709 Oda Central.....

775: Partida de Dánao

825: Llegada del heraldo de los Egipcios

911: **Regreso de PELASGO**

II. 911-953 Escena de *agón* (con Heraldo)

951: Partida del heraldo de los Egipcios

954-973 Diálogo (con Danaides)

974: **Partida de PELASGO**

980: Segundo regreso de Dánao (con Argivos)

1018-1073: Oda final: partida de Dánao, Danaides y Argivos

El esquema permite mostrar que Pelasgo participa de las dos mitades en las que se divide la obra⁹⁹ y que es el único personaje, a excepción del coro, que se vincula con toda la red de caracteres: comparte la escena con las Danaides y Dánao,¹⁰⁰ con el heraldo y con los Argivos. Respecto de la relación con estos últimos, el lado izquierdo muestra que Pelasgo parte una vez y regresa una vez más, pero la información visual no es idéntica en ambos casos. En la primera parte de la obra, se destaca la autoridad de Pelasgo a partir de la compañía de sus guardias; en la segunda mitad, Pelasgo ingresaría solo, anticipando la pérdida de poder frente a Dánao.

El rey tiene dos participaciones. La primera (234-523) es muy extensa e involucra el desarrollo del primer conflicto de la obra: el asilo de las Danaides en Argos. La segunda participación (911-974), considerablemente más breve, comprende

⁹⁹ Pelasgo está en escena a lo largo de 289 versos durante la primera mitad; 63 versos durante la segunda.

¹⁰⁰ Incluso, Pelasgo dialoga con la Asamblea *offstage* (615-624). En cuanto a su vínculo con Dánao, ambos personajes también se relacionan *offstage*, no sólo durante la Asamblea, sino en algún momento entre los versos 976 y 980, ya que las Danaides piden al rey que llame a Dánao (968-970) y, tras la partida de Pelasgo (v. 976), se lleva a cabo el segundo regreso del padre de las jóvenes (v. 980).

la concreción en escena del compromiso manifestado por la Asamblea de proteger a las Danaides, ya que Pelasgo acude al altar para expulsar al heraldo de los Egipcios.¹⁰¹

La primera participación permite analizar el carácter de Pelasgo y su función dramática. En ella, se producen dos de los acontecimientos más trascendentes que perfilan al personaje: el reconocimiento de las Danaides y la presentación de la súplica. La segunda participación sólo ratifica la coherencia de conducta de Pelasgo, que, motivado por el pedido de auxilio de las metecas (835), regresa (911) para cumplir con el compromiso que ha asumido. En esta segunda intervención, el rey ignora a las Danaides y se dirige directamente al heraldo. El enfrentamiento entre ambos constituye una de las escenas triangulares del drama, que muestra a los Egipcios como diametralmente opuestos a los Argivos, a través del *agón* de sus respectivos representantes.

Participación I: reconocimiento y *agón*

La primera participación de Pelasgo se divide en cuatro secciones: 1. reconocimiento de las Danaides como descendientes argivas (234-325); 2. *agón* entre Pelasgo y las Danaides en relación con el pedido de asilo y el respeto a la institución de súplica (326-479); 3. digresión (discurso a Dánao y orden a los guardias en respuesta a la solicitud de Dánao, 480-503); 4. organización y preceptiva de Pelasgo a las Danaides (504-523). Entre estas secciones, las dos primeras resultan provechosas para el análisis de los distintos perfiles del actor-carácter.

Primera sección: reconocimiento

La primera sección, que consiste en el reconocimiento de las Danaides como ὁμαῖοι (“de la misma sangre”) por parte de Pelasgo, profundiza sobre la oposición griego-no griego. Al llegar al altar, Pelasgo se dirige a las Danaides. A los ojos del rey, las recién arribadas suplicantes no parecen helénicas. En ello se enfocan sus primeras palabras en escena:

ποδαπὸν ὁμίλον τόνδ' ἀνελληνόστολον
πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκνώμασιν
χλίοντα προσφωνοῦμεν; οὐ γὰρ Ἀργολίς
ἔσθης γυναικῶν οὐδ' ἀφ' Ἑλλάδος τόπων.
ὅπως δὲ χώραν οὔτε κηρύκων ὕπο,

¹⁰¹ Una vez que el heraldo ha sido expulsado, Pelasgo, a solas con las Danaides, pone en práctica el intento trunco de hacer efectivo el asilo (954-965).

ἀπρόξενοί τε νόσφι θ' ἡγητῶν μολεῖν
 ἔτλητ' ἀτρέστως, τοῦτο θαυμαστὸν πέλει.
 κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων
 κεῖνται παρ' ὑμῖν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις
 μόνον τόδ' Ἑλλάς χθῶν συνοίσεται στόχῳ.
 καὶ τᾶλλα πόλλ' ἔτ' εἰκάσαι δίκαιον ἦν,
 εἰ μὴ παρόντι φθόγγος ἦν ὁ σημανῶν. (234-245)

¿De qué país es esta multitud, una formación coral no helénica, adornada ricamente con pechos bárbaros y trajes tupidos, a la que estamos dirigiendo la palabra? Pues el vestido de las mujeres no es argivo ni de ningún lugar de Grecia. Y cómo habéis osado venir intrépidamente a la región, sin huésped y sin heraldo, apartadas de los conductores, esto es admirable. Pero, ciertamente, al menos, los ramos de suplicante, como conviene a la norma, yacen de parte de vosotras delante de los dioses del altar público. Solamente en cuanto a esto la tierra griega coincidirá en el blanco. Y, en cuanto a otras cosas, habría resultado justo adivinar mucho más, si la voz que puede explicarlo no estuviera ante mí.

En su discurso, Pelasgo recurre a un concepto central para la definición de las Danaides, ἀνελληνόστολον (“formación coral no helénica”, 234), compuesto de στόλον, el mismo sustantivo con el que se habían autopresentado las protagonistas al irrumpir en escena (1). El término implica, por parte de Pelasgo, la identificación inmediata de una congregación ritual. Sin embargo, la ceremonia en ejecución no es lo que captura su atención, sino las características particulares que revela el aspecto del grupo. Por este motivo, Pelasgo es preciso al expresar la primera impresión que le suscita esta formación coral, y el sentido neutral de στόλον adquiere, desde su perspectiva, un valor parcial: a través de ἀνελληνόστολον, el rey aprecia a la multitud como diferente de sí, como lo otro, lo “no griego”.¹⁰² En su discurso, el énfasis está puesto en la percepción visual, dado que sus inferencias están vinculadas a la información provista por los ojos: llama su atención la opulencia de los vestidos (235-237).¹⁰³

Luego, Pelasgo se manifiesta desconcertado (θαυμαστὸν, 240) por la osadía de las recién llegadas, puesto que no han cumplido con el procedimiento propio de la ξενία, arribando sin huésped, sin heraldo y sin guías (238-240).¹⁰⁴ No obstante la

¹⁰² Morin (2005: 112): “L’objet de l’interrogation, la formation privative de l’adjectif, l’anaphore de la négation, mettent en évidence l’étrangeté de la tenue des femmes qui se présentent à lui”.

¹⁰³ El verbo χλῖω (χλῖοντα, 236) tiene un sentido despectivo, pues captura la idea de la desaprobación de un hombre griego respecto del lujo y, aún más, del exceso que implica la exhuberancia en la mujer, que, según la cultura helénica, debía permanecer en el ámbito privado y pasar desapercibida.

¹⁰⁴ Si bien Pelasgo emplea el sustantivo στόλον, que implica la idea de disciplina, también utiliza ὄμιλον, “multitud”, que supone desorganización. Este segundo sustantivo se corresponde perfectamente con el sentido que transmite el prefijo ἀνελλη-, es decir que lo no griego es valorado negativamente. Por otra parte, ὄμιλον implica que, a los ojos de Pelasgo, no hay un líder evidente, como explica en los versos 238-240.

Respecto del término ἀπρόξενοί (“sin huésped”, 238), que aparece por primera vez en esta oportunidad,

presencia escénica de una figura masculina que desconoce, el rey parece subrayar dos cuestiones, la omisión del anuncio de llegada y la naturaleza desmesurada revelada por tal gesto, plasmada en el uso de *τλάω* (“osar”, 240), que adquiere sentido peyorativo.¹⁰⁵

Superada la primera impresión, el rey se concentra en el acto de súplica. Sin embargo, su atención no está puesta en el motivo. En el verso 241, la acumulación de partículas enfáticas (*γε μὲν δὴ*) manifiesta el efecto que tiene sobre Pelasgo el oxímoron visual: un grupo de extranjeras practica un ritual griego (241-243, fundamentalmente, *κατὰ νόμους*, 241). A pesar del comentario del rey, este tema se mantendrá en suspenso durante casi cien versos más (326 y ss.).

El desconcierto de Pelasgo es un signo capital en el acontecimiento dramático, puesto que constituye otra prueba de la versatilidad de roles de los caracteres que integran la obra. En este caso, el actor-carácter que encarna a Pelasgo absorbe una función propia del coro, en una tragedia en la cual los límites entre retórica y lírica, entre actor y coro, aparecen diluidos.¹⁰⁶

Desde las teorías románticas del siglo XIX, el coro trágico ha sido ampliamente estudiado y ha sido objeto de diversas hipótesis, siendo considerado como representante del espectador ideal, de la ciudad, del hombre común, de la perspectiva cosmogónica clásica (opuesta al *éthos* arcaico de los caracteres heroicos), incluso de la voz del poeta.¹⁰⁷ Dentro del cúmulo de propuestas existentes, es factible considerar al coro como un “espectador empírico”, es decir, como cada espectador que se aproxima a la obra: “The members of the chorus offer a response to part of the text that is itself part of the text. Thus they are ‘empirical readers/spectators’ located within the text.

señala Cuniberti (2001: 142): “Tutto il ripetersi di questo termine nella tragedia di Eschilo nasce dalle parole con le quali il re di Argo, alla vista delle donne supplici, si meraviglia che esse abbiano osato giungere in quella terra senza essere annunciate da un araldo, prive di prosseni, senza guide (238-9).” En cuanto a esta alteración en el procedimiento convencional, el autor señala (2001: 144): “Il caso delle Danaidi e di Pelasgo e dunque anomalo soltanto nella forma di «reclutamento» del prosseno ma non nell'azione che deriva dall'assunzione da parte del re di tale compito: tale anomalia d'altra parte e, come si è visto, intimamente connessa e necessaria alla narrazione mitica.” La forma de reclutamiento, además de constituir el nudo inicial del conflicto trágico, cuestión a la que apunta Cuniberti, revela la *hýbris* natural de las Danaides. Por otro lado, resulta irónico el hecho de que sea Pelasgo quien pronuncia el término técnico por primera vez, dado que el propio rey asumirá el cargo de *πρόξενος* de las jóvenes.

¹⁰⁵ El incumplimiento de la norma del *ξένος* determina que la imponente escénica de la compañía militar adquiera otro sentido para la audiencia: no sólo como escolta de Pelasgo, sino como medida preventiva de defensa ante posibles invasores.

¹⁰⁶ No obstante ser coro-carácter, las Danaides cumplen con la función más importante del coro, “to open up the drama to a variety of non-linear influences that a strict narrative can deny or inhibit” (Rhem, 1992: 56), pues son ellas quienes se desplazan libremente a través del tiempo y del “espacio distante” (Rhem, 2002: *passim*), a través del universo mítico e histórico.

¹⁰⁷ Para una síntesis de las diversas perspectivas en torno al estatus poético y social del coro trágico, cfr. Batezzato (2005: 154 y ss.).

Several views of the play are possible; the men or women who comprise the chorus offer one plausible reaction, in accordance with their social status, national characterization, and sex.”¹⁰⁸ Desde esta perspectiva, los miembros del coro interpretan la acción pero ofrecen una reacción empírica, no una ideal. De hecho, los coros habitualmente cometen errores de juicio cruciales.

En *Suplicantes*, si existe una entidad dramática en la que se proyecte la manera como el espectador habría podido reaccionar, esa entidad no es el coro, sino un actor-carácter, Pelasgo. El hecho de tratarse de un personaje griego lo asemeja a la audiencia y permite pensar en la coincidencia de su actitud ante los hechos y sus juicios de valor.¹⁰⁹ La armonía Pelasgo-espectador puede advertirse en las primeras palabras del rey, quien, como la audiencia, se deja llevar por el sentido de la vista y conjetura a partir de esa información parcial. La primera evaluación personal de Pelasgo (τοῦτο θαυμαστὸν πέλει, 240) no es casual. El adjetivo empleado alude a la circunstancia teatral: el oxímoron apariencia bárbara/ritual autóctono hace de las Danaides un espectáculo, y del rey su espectador. Por consiguiente, la audiencia se habría sentido involucrada en la acción gracias a Pelasgo, puesto que la sorpresa que el rey pone en palabras habría coincidido con la perturbación experimentada por el público en el primer verso del drama.

A pesar de la interrogación de Pelasgo a las Danaides, las jóvenes logran obtener primero la información acerca de la identidad de su interlocutor (246-248). De este modo, las jóvenes no sólo confirman que se encuentran ante un potencial salvador, sino que el público puede conocer quién es el nuevo personaje. Después de revelar su nombre, su genealogía y los territorios que gobierna (249-270), Pelasgo gana el derecho de indagar a las extranjeras:

Βα: ἔχουσα δ' ἤδη τὰπ' ἐμοῦ τεκμήρια
γένος τ' ἂν ἐξεύχοιο καὶ λέγοις πρόσω·
μακράν γε μὲν δὴ ῥῆσιν οὐ στέργει πόλις. (271-273)

¹⁰⁸ Batezzato (2005: 154).

¹⁰⁹ No se trata de una coincidencia de “punto de vista” (u otros términos similares propios de la narratología), dado que Pelasgo está limitado a un enfoque parcial de los acontecimientos, mientras que la audiencia goza de otros privilegios: tiene presente los sucesos pasados y futuros del mito e interpreta información que, por conveniencia dramática, los personajes no comprenden. En el caso particular de la escena con Pelasgo, el público habría advertido las transgresiones en el ritual de súplica (actitud coercitiva y amenaza de suicidio), que el rey nunca piensa como tales.

Rey: *Y como ya tienes mi evidencia, puedes proclamar tu linaje y hablar a continuación. Pero, ciertamente, al menos a la ciudad no le agradan los discursos extensos.*¹¹⁰

La respuesta de las Danaides no especula con el suspenso:

Δα: βραχὺς τορός θ' ὁ μῦθος Ἀργεῖαι γένος
ἐξευχόμεσθα, σπέρματ' εὐτέκνου βοός
καὶ ταῦτ' ἀληθῆ, πιστὰ προσφύσω λόγῳ. (274-276)

Da: *El relato es breve y preciso: nos proclamamos Argivas en cuanto al linaje, semillas de una vaca que engendró un hijo noble. Y, como estas cosas son verdaderas, agregaré al discurso argumentos confiables.*

El texto acompaña al espectáculo. Pelasgo, griego y varón, brinda y solicita información apelando a términos propios de la retórica forense (τεκμήρια, 271; ῥῆσιν, 273); las Danaides, extranjeras y mujeres, interponen otra cosmovisión, no racional, vinculada con una concepción de tiempo circular. Su exposición no es retórica, sino de matriz mítica (μῦθος, 274).¹¹¹ Las jóvenes responden brevemente, de acuerdo con las instrucciones previas de Dánao (201) y el pedido de Pelasgo (273), pero proponen dos motivos de investigación: descubrir cómo es posible que extranjeras se proclamen argivas y quién es la vaca de la que afirman descender. El sucinto verso final de esta respuesta invita al desarrollo de la *stichomythía*.

Pelasgo demuestra su incredulidad ante la revelación:

Βα: ἄπιστα μυθεῖσθ', ὃ ξέναι, κλύειν ἐμοί,
ὅπως τόδ' ὑμῖν ἐστιν Ἀργεῖον γένος. (277-278)

Rey: *Estáis relatando cosas que no son confiables, oh extranjeras, escuchadme, cómo es esto en relación a vosotras, que vuestro linaje es Argivo.*

El uso del adjetivo ἄπιστα (277) recupera las últimas palabras del coro (276) y la referencia a las “evidencias confiables” anticipadas en la oda inicial (πιστὰ τεκμήρια, 55). Además, la invocación (ὃ ξέναι, 276) demuestra que, a pesar de la concreta y enfática réplica de las Danaides, el rey continúa percibiendo a sus interlocutoras como no griegas.¹¹² Por ello, Pelasgo solicita más información. A partir de este momento, tal

¹¹⁰ A través de la mención de la ciudad (πόλις, 273), Pelasgo anticipa implícitamente que no es el único que debe ser persuadido y que su decisión no es unilateral y suprema. Precisamente, la presencia de los guardias representa visualmente a la comunidad.

¹¹¹ En el pasaje citado aparece la misma contradicción que en la oda inicial (πιστὰ τεκμήρια, 55; λόγου, 56, vs. mito de Progne, 57-67), coherente con la ambigüedad de carácter de las Danaides, puesto que también aquí hablan de “verdad” (ἀληθῆ, 276) y de “discurso” (λόγῳ, 276).

¹¹² En efecto, tras esta demanda de pruebas, Pelasgo toma diez versos (279-289) para describir su percepción de la apariencia de las Danaides. Respecto de este polémico pasaje, en el que la comparación de las Danaides con las Amazonas (287) ha capturado la atención de la crítica, resulta iluminador citar opiniones como la de Earp (1945: 11), porque demuestra cuánto perjuicio han causado aquellos críticos

como en la escena de la oda inicial, el énfasis se coloca sobre la percepción auditiva (κλύειν, 277), vinculada con el acto de persuasión. El texto gana protagonismo sobre el espectáculo, porque debe rectificarlo.

La *stichomythía* colaborativa que sigue (291-323)¹¹³ brinda las pruebas de la ascendencia Argiva de las suplicantes. El recurso del diálogo línea a línea manifiesta la aceleración del tiempo y la focalización de la energía dramática en el tema que se desarrolla.¹¹⁴ Cuando el diálogo rápido acaba, se produce una modificación en el concepto que Pelasgo tiene de las Danaides (325). La exposición de las pruebas que permiten el reconocimiento concluye con el pedido de las jóvenes para que Pelasgo atienda a la segunda cuestión, recibir su súplica:

Αἴγυπτος. εἰδὼς δ' ἄμὸν ἀρχαῖον γένος
πράσσοις ἄν, ὡς Ἀργεῖον ἀνστῆσαι στόλον. (323-324)

Egipto. Y, como has conocido mi antiguo linaje, puedes actuar de manera de rescatar ya a esta formación coral Argiva.

Finalizando con el dístico citado, la primera sección se compone de manera anular. Las Danaides recobran el sustantivo στόλον, pero, tras el relato, modifican su calificación: ἀνελληνόστολον (234) es reemplazado por Ἀργεῖον στόλον (324); la información proporcionada por la percepción visual es enmendada por la aportada por la percepción auditiva; el espectáculo es, una vez más, contradicho por el texto.

que “encasillaron” a Esquilo como representante de un estilo pomposo y artificioso: “In the *Supplices*, for instance, the King spends ten lines (279-89) in describing the appearance of the Danaids, and his words include one elaborate and rather strained metaphor which adds little to the sense.” Este tipo de observaciones hace perder de vista la extraordinaria composición de este discurso anular de Pelasgo, que introduce e intensifica la experiencia de reconocimiento de la relación de antiguo parentesco entre las jóvenes y el rey. Friis Johansen (1954: 33) nota las correspondencias entre los versos 278 y 290, que abren y cierran el discurso respectivamente: “The syntactical as well as the verbal parallelism strongly emphasize the parallelism of thought; note also that ὅπως and Ἀργεῖον occupy the same position in the two lines. The repetitions frame a whole speech which contains only one idea: You do not look like those whom you profess to be. The lines 279-88 ὅμως explain this statement by means of several comparisons.”

¹¹³ Para ser precisos, la pregunta inicial de las Danaides, que da inicio al relato del mito de Ío, es un dístico (291-292). Luego, el diálogo rápido línea a línea es estricto, hasta los versos 323-324, el nuevo dístico con el que las Danaides completan la información sobre su ascendencia.

La *stichomythía* es colaborativa porque las intervenciones de ambos personajes cooperan para construir el relato mítico-biográfico que prueba la procedencia Argiva de las Danaides. Respecto de este pasaje, Ireland (1974: 510) señala que se trata de una “unión paratáctica de verso”: “This may assume a number of forms: a character asks a question; another answers with words in the form of phrases dependent upon the original question for their syntactic completion. So at *Supplices* 314 ff. Pelasgus, seeking to establish the basis of the Danaids' claim of kinship with Argos, questions them on their genealogy and receives in reply a series of names, some with phrases in apposition.”

¹¹⁴ Rhem (1992: 63).

Segunda sección: *agón*

A partir del verso 325 se produce la presentación de la situación trágica. Dice Pelasgo:

Ba: δοκεῖτε μὲν μοι τῆσδε κοινωνεῖν χθονὸς
τάρχαϊον. ἀλλὰ πῶς πατρῶα δώματα
λιπεῖν ἔτλητε; τίς κατέσκηψεν τύχη; (325-327)

Por un lado, me parece que vosotras compartisteis esta tierra antiguamente. Sin embargo, ¿cómo osasteis abandonar las moradas paternas? ¿Qué suerte cayó sobre vosotras?

Las preguntas de Pelasgo insisten sobre la falta de moderación de las Danaides. El rey repite el verbo τλάω (240; 327), nuevamente con connotaciones negativas, pero, en esta oportunidad, cuestionando el comportamiento de las jóvenes en su carácter de vírgenes, a quienes corresponde permanecer en la casa de su padre (326-327).

Las Danaides manifiestan que han llegado a Argos como fugitivas por rechazar el matrimonio con sus parientes (εὐναίων γάμων, 332), pero su respuesta es vaga, por ello Pelasgo repregunta:

Ba: τί φῆς ἰκνεῖσθαι τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν
λευκοστεφεῖς ἔχουσα νεοδρέπτους κλάδους; (333-334)

Rey: *¿Por qué afirmas suplicar junto a estos dioses del altar público¹¹⁵ con ramos cubiertos de follaje recién cortado y coronados de blanco?*

La respuesta concisa de las Danaides inaugura la segunda *stichomythía* entre ambos:

Da: ὥς μὴ γένωμαι δμῶις Αἰγύπτου γένει. (335)

Da: *Para no convertirme en cautiva del linaje de Egipto.*

Esta *stichomythía* no es un diálogo colaborativo, que reúne a los personajes en un mismo propósito. Por el contrario, se trata de un acelerado intercambio agonal, en el que se contraponen dos puntos de vista respecto del matrimonio endogámico (336-339):¹¹⁶ “The Danaids have in effect rejected the principle of Greek social organization that marriage is the transfer of a woman, object-like, from one family to another; Pelasgus replies with the conventional wisdom -that arranged marriages enable

¹¹⁵ La calificación de los dioses como ἀγωνίοι (242, 333), cada vez que Pelasgo alude a la situación de súplica, es significativa por su carácter anticipatorio en torno al conflicto trágico. Como el propio rey indica más tarde (365-367), las Danaides están suplicando en el altar de la ciudad, y no ante uno privado. Por este motivo, resulta conveniente reflejarlo en la traducción, para que pueda interpretarse adecuadamente esta llamada de atención. Esta es la razón por la cual se ha elegido traducir el adjetivo como “del altar público” y no simplemente como “agonales” o “de la Asamblea”, que pueden resultar opciones menos ilustrativas.

¹¹⁶ En este intercambio, el verso 337 ha sido discutido por editores y comentaristas. Para mayor información, McCall (1982: *passim*).

families to build up alliances and strengthen their social position”.¹¹⁷ Respecto del efecto logrado, la segunda *stichomythía* (335-347) no sólo acelera el tiempo, sino que aumenta la tensión, pues los caracteres participantes se enfocan en cuestiones de elección, decisión y acción, determinadas a través del compromiso y el diálogo.¹¹⁸ Si bien el tema del matrimonio es insinuado, por tratarse de la circunstancia que motiva la súplica, no alcanza a cobrar envergadura, dado que es el ritual el que impone las condiciones del compromiso entre los caracteres. En este sentido, el pasaje compuesto por los versos 340-342 resulta pasmoso por la síntesis que logra expresar del conflicto trágico:

Ba: πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβῆς ἐγὼ πέλω;

Da: αἰτοῦσι μὴ 'κδοῦς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν.

Ba: βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον.

Rey: *Ciertamente, ¿cómo puedo yo ser piadoso con vosotras?*

Da: *No te rindas, entregándonos en matrimonio a los hijos de Egipto cuando lo demanden nuevamente.*

Rey: *Acabas de decir algo grave, tal que excite una nueva guerra.*

En tres versos, se muestran la inclinación natural de Pelasgo (y de los griegos) hacia la piedad (εὐσεβῆς, 340); la demanda concreta de las Danaides, que vincula súplica con matrimonio (μὴ 'κδοῦς, 341)¹¹⁹ y la claridad de pensamiento del rey, que le permite reconocer las fatales consecuencias del pedido y percibir el desgraciado dilema en que lo colocan las recién llegadas.

La prolongación de la *stichomythía* prueba la intensidad de la escena: las Danaides deben convencer a Pelasgo, no basta con el ritual y la enunciación de la

¹¹⁷ Sommerstein (2008: 334 n. 71).

¹¹⁸ Rhem (1992: 63): “By means of stichomythia, characters focus on the issues of choice, decision, and action as determined through engagement and dialogue with others, and not through abstract speculation.” El autor enfoca este recurso técnico desde una perspectiva general. No obstante, no realiza distinciones en relación con los efectos que produce su uso, vinculados con su contexto performativo. Para mayor información respecto del empleo de la *stichomythía* en diferentes situaciones dramáticas, cfr. Ireland (1974).

¹¹⁹ El verbo ἐκδίδωμι significa, por un lado, “rendirse”. En este contexto, implica el pedido de las Danaides de obtener el amparo del rey, para no tener que afrontar su desgracia en soledad. Por otro lado, el verbo tiene un sentido específico en la esfera de uso nupcial, donde significa “dar en matrimonio” (Cfr. *LSJ*: 504). Como no existe en español un verbo que pueda abastecer esta ambigüedad semántica, nos permitimos combinar ambas acepciones en la traducción, para que pueda captarse la responsabilidad que cargan las Danaides sobre las espaldas del rey. Es interesante señalar que, debido a esta anfibología, el pedido específico de las Danaides se nos presenta confuso. Por otro lado, tampoco es claro cuál es la razón legal a la que apelan las jóvenes. Dice Cuniberti (2001: 148): “quale diritto hanno le Danaidi di chiedere di essere accolte nella comunità civica argiva? La fuga dal maschio consanguineo che vuole costringerle al matrimonio? La discendenza argiva da Io? Il solo fatto di essere supplici?”

petición. Para lograrlo, reiteran el recurso empleado en la súplica a Zeus, y comienzan, subrepticamente, a abusar de su condición, utilizándola coercitivamente:

Δα: αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ᾧδ' ἔστεμμένην. (345)

Da: Respeta tú la popa de la ciudad, coronada de esta forma.

La reacción inmediata de Pelasgo quiebra el ritmo de la *stichomythía*. Resulta sugestivo cómo el rey apela nuevamente a los verbos de percepción visual para circunscribir la causa del conflicto:

Βα: πέφρικα λεύσσω τάσδ' ἔδρας κατασκίους·
βαρύς γε μέντοι Ζηνὸς ἰκεσίου κότος. (346-347)

Rey: Me he estremecido de miedo al ver brillar ante mis ojos estos asientos sombríos. Ciertamente, de cualquier modo, la cólera de Zeus Suplicante es grave.

El uso del perfecto de indicativo con el que el rey describe su temor (πέφρικα, 345) no es fortuito. Para expresar su desasosiego presente, Pelasgo recurre al pasado inmediato, pues la turbadora imagen de aquella primera impresión ya guardaba la clave del peligro: la metáfora visual contenida en el adjetivo que se adjudica a los altares, κατασκίους (345), alude a la apariencia bárbara de las suplicantes, a través de lo oscuro de su piel, y a la prefiguración de la desgracia, aprehendida a partir de la percepción inicial.¹²⁰ En este momento, el cambio de tono es abrupto, porque el trímetro yámbico y el ligero ritmo de la *stichomythía* son desplazados por otro tipo de diálogo, pausado, en el que se privilegia la posibilidad de que ambos personajes puedan exponer su postura ante el conflicto y su habilidad retórica:

Δα: Παλαίχθονος τέκος, κλῦθί μου
πρόφρονι καρδίᾳ, Πελασγῶν ἄναξ.
ἴδε με τὰν ἰκέτιν φυγάδα περιδρομον,
λυκοδίωκτον ὡς δάμαλιν ἄμ πέτραις
ἠλιβάτοις, ἴν' ἄλ-
κᾶ πίσυνος μέμυκε φρά-
ζουσα βοτῆρι μόχθους.

Βα: ὀρῶ κλάδοισι νεοδρόποις κατάσκιον
ναύονθ' ὄμιλον τόνδ' ἀγωνίων θεῶν·
εἴη δ' ἄνατον πρᾶγμα τοῦτ' ἀστοξένων.
μηδ' ἐξ ἀέλπτων κάπρομηθήτων πόλει
νεῖκος γένηται: τῶν γὰρ οὐ δεῖται πόλις. (348-358)

¹²⁰ La metáfora se repite en boca de Pelasgo unos versos después, en 354. En ambos casos, sorprende la oposición entre imagen y discurso: los altares están adornados con ramos coronados de blanco, que explica el empleo del verbo λεύσσω (“brillar ante los ojos”, según Flores, 2007: 205), pero el rey destaca la sombría impresión que le produce la visión de las negras jóvenes.

Da: Hijo de Palectón, escúchame con corazón bien dispuesto, señor de los Pelasgos. Mirame,¹²¹ a la fugitiva suplicante de recorrido circular, como una becerra perseguida por un lobo sobre las piedras escarpadas, donde, confiada de su protección, ha comenzado a mugir indicando a su pastor sus sufrimientos.

Rey: Veo una sombría multitud que se inclina hacia estos dioses del altar público con ramos cubiertos de follaje recién cortado. Ojalá que este asunto de ciudadanos extranjeros sea inocuo. Y que no resulte un problema para la ciudad a partir de circunstancias inesperadas e impredecibles. Pues la ciudad no necesita de esto.

La variación en el tono de la escena está dada, además, por el cambio de metro, dado que las Danaides se expresan en verso lírico, indicio de su desesperación, y Pelasgo en trímetro yámbico. El ritmo y metro empleados en esta segunda sección producen dos efectos. En primer lugar, respecto de la propuesta de ritmo y metro de la primera sección, indican un vínculo diferente entre los caracteres, que primero armonizan, mientras que luego disienten. En segundo lugar, dentro de los límites de la segunda sección, el contraste de metro entre las Danaides y Pelasgo reproduce el contraste de su carácter natural: mujeres-bárbaras vs. hombre-griego; *páthos* vs. *lógos*. A partir de este cambio, la antítesis se acentúa en el espectáculo, porque las Danaides no sólo cantan, sino que, como corresponde al metro, también danzan. Por lo tanto, mientras el rey permanece quieto y calmo, contemplando sus terribles alternativas, el coro baila delante de él en agitado ritmo crético. Música y danza intensifican la argumentación y se agregan como un elemento de presión a los numerosos imperativos utilizados por las Danaides, fundamentalmente en los dos pares estróficos comprendidos entre los versos 418-437.

Como en la oda inicial, las Danaides, que intentan persuadir al rey, apelan a los verbos de percepción auditiva (κλῦθί μου πρόφρονι καρδίᾳ, 348-349).¹²² En cambio, Pelasgo, tal como el espectador, es capturado por el poder de la mirada (ὄρῳ ... κατάσκιον ναύονθ' ὄμιλον, 354-355), que no puede desprenderse del contraste entre lo

¹²¹ Nótese la correspondencia con ἐπίδοι (1). Tras el énfasis en el sentido de la mirada instalado por Pelasgo (λεύσσων, 346), se desarrolla un itinerario óptico que vincula en una relación triangular a los dioses (representados por las estatuas), las jóvenes y el rey. Cfr. λεύσσων (346), ἴδε (350), ὄρῳ (354), ἐπισκόπει (381), ἴδοιτο (359), ἐπισκοπεῖ (402).

¹²² El adjetivo πρόφρονι (348) evoca al adverbio προφρόνως (1) de la súplica a Zeus. Según Bowen (2013: 222), tanto la fórmula homérica con el imperativo de κλύω como el adjetivo se utilizan para dirigirse únicamente a un dios o a un héroe. Este verso y el verso 967 son las únicas oportunidades en las que Esquilo, en todas las tragedias conservadas, hace que un humano se dirija a otro de esta manera. Es interesante que, cuando las Danaides recurren al poder persuasivo de la mirada (ἴδε, 350) lo hacen apelando a sí mismas como Argivas. En este caso, su referencia a la “fugitiva suplicante de recorrido circular” (350) y su identificación con la “becerra” (δάμαλιν, 351) implican, a los oídos de Pelasgo (y del público), la alusión a la Argiva Ío, sobre la que recientemente han escuchado (291-314). Por otro lado, la comparación con la becerra involucra la imagen de la virgen desprotegida y sugiere, implícitamente, el tema del matrimonio.

uno y lo otro, lo griego y lo no griego. Los últimos tres versos de este discurso reiteran esta cuestión a través de la referencia a las Danaides como ἀστοξένων (“ciudadanos extranjeros”, 350). En este caso, no se trata de un uso legal del término, puesto que las jóvenes no han sido admitidas aún como invitadas públicas de la ciudad, sino de la tendencia del rey a estigmatizarlas como híbridas y, por lo tanto, como potencialmente peligrosas para Argos, tal como él mismo indica en 351-352.

El *agón* que se desarrolla a lo largo de esta segunda sección gira alrededor de la institución de súplica. Si bien Pelasgo intenta llevar la discusión hacia la motivación de las Danaides, el matrimonio (387-391), ellas rápidamente reanudan la insistencia en torno al ritual, que constituye el principal argumento en favor de su pedido de protección frente a sus primos. El pasaje mencionado, aunque breve, muestra cómo Pelasgo evalúa la posibilidad de que la ley egipcia otorgue a los perseguidores el derecho a un reclamo justo. Como señala Robertson, “The purpose of Aeschylus in introducing this aspect of the situation is to suggest that ὕβρις demands, among other things, careful consideration of the terms of statute law”.¹²³ Incluso inmerso en el clima de tensión y presión que instala el coro, Pelasgo actúa como un soberano responsable e interpone, ante la demanda de las Danaides, la necesidad de hacer una consulta popular en la Asamblea:

Ba. οὐκ εὐκριτον τὸ κρι̃μα. μὴ μ' αἰροῦ κριτήν.
εἶπον δὲ καὶ πρίν, οὐκ ἄνευ δήμου τάδε
πράξαιμ' ἄν, οὐδέ περ κρατῶν, μὴ καὶ ποτε
εἶπη λεώς, εἴ ποῦ τι μὴ τοῖον τύχοι,
'ἐπήλυδας τιμῶν ἀπόλεσας πόλιν.' (397-401)

Rey: *La decisión no es fácil de juzgar. No me escojas a mí como juez.*¹²⁴ *Y lo he dicho antes, no haría ninguna de estas cosas sin el pueblo, aunque tuviera el poder, y temo que entonces el pueblo dijera, si eventualmente en algún momento aconteciera algo tal: “por honrar a los recién llegados, destruiste la ciudad”.*

La actitud del rey suma otro elemento de contraste entre los caracteres: sus

¹²³ Robertson (1936: 106).

¹²⁴ La redundancia del objeto en la traducción de este verso está fundada en la anotación de Diggle (1982: 131) respecto del uso de la forma enclítica μ'. El autor critica la observación de Schwyzer-Debrunner 187: “enclitic forms of personal prons. may, as probably in this case, carry a degree of emphasis”. Diggle señala que, en este caso, no es necesario el énfasis, pero, según nuestro punto de vista, sí lo es: las Danaides identifican la persona llamada Pelasgo con la tierra llamada Argos, desconociendo al resto de los habitantes, porque ignoran otra forma de poder distinta de la unipersonal. En su respuesta, Pelasgo se siente obligado a distinguir entre individuo y autoridad. Todo este intercambio entre las jóvenes y el rey está atravesado por la dificultad de que ambos interlocutores no comparten el mismo conocimiento de mundo, por lo tanto, asignan sentidos distintos a las mismas palabras. Este uso enfático del pronombre personal constituye un interesante ejemplo del fenómeno.

diferentes concepciones de poder. Las Danaides sólo conciben la posibilidad de la decisión arbitraria y del poder unipersonal,¹²⁵ pues creen que el encuentro con Pelasgo es el encuentro con su salvador;¹²⁶ Pelasgo, en cambio, entiende el poder como responsabilidad ante los ciudadanos que gobierna.¹²⁷ Como señala Will,¹²⁸ “in telling a second person (the chorus) how a third speaker might address him, Pelasgus takes us further into his mood, imagining himself involved in a context as a center of interest.” A partir de este momento, el inquebrantable temperamento de Pelasgo se distorsiona momentáneamente, dejando paso a la exteriorización de su dilema personal.

La importancia dada al *dêmos* como cuerpo deliberativo constituye, sin duda, una alteración intencionada del mito tradicional.¹²⁹ El referéndum a la Asamblea resulta ser una estrategia que acentúa el impacto de la decisión del rey y tiene el poder de dar un enfoque dramático a la acción.¹³⁰ El recurso permite, por un lado, un

¹²⁵ Esta concepción del poder se traslada a las creencias religiosas de las protagonistas. Así, aunque parecen respetar a los dioses griegos, eligen dirigirse constantemente al que, según asumen, tiene el poder absoluto: Zeus.

¹²⁶ Δα. σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δάμιον. (370)

Danaides: *Ciertamente, tú eres la ciudad y tú eres el pueblo.*

¹²⁷ Según propone Morin (2005: 115), Pelasgo, como rey democrático, es la prefiguración del Teseo trágico del período siguiente.

¹²⁸ Will (1976: 10).

¹²⁹ El perfil de Pelasgo como monarca constitucional ha dividido en dos a los estudiosos. Aquellos que buscan alusiones contemporáneas sugieren aquí una ruptura en la composición de la obra a través de la cual esperan discernir el “mensaje” político de Esquilo. Uno de los interrogantes que se plantea este grupo es si Esquilo usó la palabra “democracia” como arma política, ya que aparece disfrazada dos veces: en 604, δῆμον κρατοῦσα χεῖρ (“la mano que gobierna el pueblo”) y, en 699, τὸ δᾶμιον τὸν πτόλιν κρατύνει (“el pueblo que gobierna la ciudad”). Se trata del primer registro del vocablo en una obra conservada. Dado que en el año 462 a. C. se produjeron las reformas de Efialtes a la constitución de Clístenes, parte de esta crítica “histórica” supone que Esquilo estaba manifestando su partidismo. En este sentido, Argos se concibe como un *alter ego* de Atenas. Podlecki (1966: 50) ha llegado aún más lejos, afirmando que la democracia Argiva es el tema de la obra. Según el autor (1966: 76), el episodio “is extraordinarily similar to a series of events that occurred at Athens, probably in 462. The political leader was Kimon. The lone foreign suppliant was Perikleidas the Spartan, who may well have been a proxenos of the Athenians at Sparta (as Kimon was of the Spartans at Athens) and had named his son Athenaios (as Kimon had named his Lakedaimonios).” Para Podlecki (1966: 77), esta coincidencia podría constituir un argumento más para la nueva datación de la obra “not long after the Perikleidas-Ithome episode -perhaps in the spring of 461, and quite possibly just before the vote of ostracism was due to be held.” En cambio, aquellos que buscan una explicación dramática del rol del *dêmos*, invariablemente caen en los acontecimientos de la trilogía, entre ellos, Garvie (1969: 153). A pesar de las diferencias, ambas aproximaciones se fundamentan en la asunción de que la consulta de Pelasgo al pueblo constituye un anacronismo deliberado que empaña el efecto del dilema y disipa el sentido de la decisión trágica.

¹³⁰ Burian ha estudiado ampliamente la función de la figura de Pelasgo y su relación con el pueblo, haciendo hincapié en el hecho de que, como rey, no está obligado a referir la decisión al *dêmos*, sino que lo hace por las serias consecuencias que esta determinación implica para la polis. Friis Johansen (1954: 6) realiza una interpretación similar del pasaje. Pero el artículo de Burian es interesante porque propone otra mirada: no sobre los temas en sí mismos, aislados, sino sobre la consideración de sus usos. Además, el autor cuestiona el argumento del “anacronismo” de la escena (2007: 202).

El artículo original de Burian es del año 1974. En su reedición (2007: 199-200) el autor señala: “I’m less sure that my treatment of the double decision is entirely correct. (I owe much of that doubt to a recent

exquisito manejo de los tiempos y los espacios dramáticos, generando tensión y expectativa y comunicando el margen (*onstage*) con el centro (*offstage*). Por otro lado, la consulta da carácter institucional a la súplica, que no se concibe como un mero acontecimiento privado.¹³¹ En tercer lugar, el sufragio da la oportunidad a las Danaides y su padre de adquirir un estatus social: los *outsiders* (extranjeros) son reconocidos como *insiders* (metecos) por el pueblo.

El corolario de la clarividencia y firmeza del carácter de Pelasgo se muestra en la exteriorización del dilema irresoluble que se le presenta: dar asilo a las Danaides y poner a su ciudad en peligro de guerra con los Egipcios o negarles su derecho como suplicantes y enfrentarse con la cólera de Zeus *Hikésios*. En el “*agón* interior”, el rey establece un diálogo consigo mismo (438-454), en el que el espectador puede seguir, con la sutileza propia de Sófocles, los sucesivos pensamientos y emociones que atraviesan su mente.¹³² Pelasgo es consciente de que tanto el derecho humano como el divino son igualmente necesarios en la vida de la polis.

No obstante esta preocupación del rey por la comunidad, el actor-carácter es delineado de forma opuesta a la composición de Dánao: en sus discursos abundan las referencias a la primera persona del singular, por lo tanto, a la tendencia subjetiva. De hecho, parte de la crítica ha considerado a Pelasgo como protagonista de la obra,¹³³ dado que es quien debe afrontar el dilema trágico.¹³⁴ La confusión de roles tiene origen en las características extraordinarias que adquiere la composición del carácter. El

and fruitful encounter with one of the play's greatest students and advocates, Professor A. F. Garvie.). In the paper I argued that Pelasgos could clearly make the decision himself but chose rather to submit the issue to the assembly. To do this, I took the phrase οὐδὲ περ κρατῶν (399) to mean 'even though I have the power', although it might equally well be conditional, 'even if I had the power'. And lines 365-6 ('You are not seated at my own hearth. If the city as a whole is defiled, let the people work out a cure together'), to which I referred only as a picture of 'the threat to the whole state', might suggest that the people, not the king, are responsible for deciding the suppliants fate. If one accepts these interpretations, it is far less than 'perfectly clear', as I put it, that the king has the power to do so himself. This would alter the dynamic of the situation, but not the thrust of my argument that the deferral of the decision is an effective means of highlighting its significance and needs no external justification”.

¹³¹ Turner (2001: 33): “Pelasgos, then, doubts the validity of the Danaids' suppliant status. Are they, as suppliants by definition must be, victims clinging to a just cause? Repeatedly, the Danaids argue affirmatively. They characterize their request with a form of the word δίκη or θέμις fifteen times. Δίκη: 78-79, 343, 384, 395, 406, 408, 430, 437, 703, 709, 916, 1071. Θέμις: 37, 360, 436.”

¹³² Kitto (2011³: 8).

¹³³ Burian (2007: 209): “Pelasgos' role is unique in extant Greek tragedy. He is only technically the protagonist of the play; dramatically the protagonist is the chorus.”

¹³⁴ Efectivamente, se trata del mismo tipo de dilema que afrontan otros personajes protagónicos esquizoicos, tal como lo señala Post (1905: 35): “This contest of the King with himself is only the germ of such mighty conflicts as that of Prometheus, suspended between his compassion for mortals and his knowledge of the final justice of Zeus's decrees, or of Orestes, hesitating between his love for his mother and his obligation to his dead father”.

espectador simpatiza con él, porque coincide con su actitud ante los hechos y sus juicios de valor, pero además porque sin incurrir en la ἀμαρτία aristotélica, el rey se encuentra atrapado en una fatal disyuntiva. Se trata de la más trágica de las situaciones trágicas, “a total divorce of suffering from guilt or responsibility, a situation that Aristotle would not accept, because he found it shocking, μαρόν”.¹³⁵ La catástrofe cae sobre el inocente, pero éste, además, actúa apropiadamente. De esta manera, *Suplicantes* propone una perspectiva diferente de los acontecimientos míticos, al disociar la figura protagónica de la figura heroica.

El momento más álgido del *agón* entre el héroe y las protagonistas sobreviene cuando las Danaides comprenden que no pueden esperar que Pelasgo sea αἰδοῖος en relación con su postura contra el matrimonio. En ese trance, lo extorsionan confiando en su sentimiento de αἰδώς hacia el pueblo argivo. Incapaces de persuadir a Pelasgo como víctimas vulnerables de la persecución de sus primos,¹³⁶ se comportan de manera coherente con su concepción de poder y amenazan al rey con el suicidio masivo (455-467).¹³⁷ El estrés de la escena se representa a partir de una tercera y tensa *stichomythía* entre ambos personajes. Enfrentado con la posibilidad de una polución incomparable (μίασμα ὑπερτοξεύσιμον, 473), Pelasgo cede en abogar por la causa de las Danaides frente a la Asamblea (468-477). Antes de expresar su decisión, el rey admite el peligro

¹³⁵ Kitto (2011³: 8-9).

¹³⁶ Según Turner (2001: 35): “they (*the Danaids*) assume the role of potential persecutors against the victimized city of Argos; the usual power structure between the suppliant and the supplicated has been reversed.”

¹³⁷ Tal como en la oda inicial ante Zeus, amenazando con infligir una polución contra Argos, las Danaides asumen el rol de divinidades vengadoras en relación con su suplicado, colocándose en una posición de poder sobre él. Por lo tanto, no demuestran comportarse como αἰδοῖαι. Herington (1986: 107-108) y Sommerstein (1996: 137-138) consideran que estas amenazas son sacrílegas. Bednarowski (2010: *passim*) defiende una posición más moderada. El autor sugiere que la amenaza de suicidio de las Danaides contribuye a la presentación ambigua de su carácter en *Suplicantes*, sosteniendo e incluso intensificando el suspenso en relación con estas mujeres que claman ser indefensas ante sus perseguidores pero que, según la tradición, asesinan a sus maridos en la noche de bodas. En este sentido, Bednarowski reflexiona detenidamente sobre si los espectadores habrían interpretado la amenaza como la última alternativa de escape frente a los Egipcios, un castigo contra Argos o parte de una estrategia para asegurar el éxito de su súplica. Bednarowski advierte muy bien de que se trata de una cuestión compleja. No obstante, es necesario recordar que las Danaides manifiestan la idea de suicidio tres veces en la obra (154-161; 455-467, 784-791). En las primeras dos ocasiones, se expresa indudablemente bajo la forma de una amenaza, lo cual permite advertir su tendencia a colocarse por encima de sus suplicados, divino y humano. En el tercer caso, se trata de una manifestación en soledad, durante la cuarta oda coral (776-824), de la que se concluye que las jóvenes atesoran la decisión de suicidio como la única opción de evitar las bodas con sus primos. El recorrido por estos distintos pasajes del texto demuestra que, en definitiva, la idea de suicidio es, en todos los casos, un síntoma de desesperación, pero también un indicio más de la condición no griega de las Danaides, según Turner (2001: 40-48). Bachbarova (2009: *passim*) toma otra dirección de análisis y sostiene que las amenazas de las Danaides en la escena de súplica aluden e invierten temas propios del culto a las ninfas, uniendo la escena a los temas de fertilidad y matrimonio, importantes en la tetralogía, incluyendo el drama satírico *Amimone*.

de la cólera de Zeus Suplicante:

ὄμωσ δ' ἀνάγκη Ζητὸς αἰδεῖσθαι κότον
ἰκτῆροσ: ὕπιστοσ γὰρ ἐν βροτοῖσ φόβοσ. (478-479)

Igualmente, es forzoso respetar la cólera de Zeus Suplicante, pues es el temor más elevado entre los mortales.

Pelasgo sella su discurso con la aceptación del estatus de las Danaides como suplicantes, el reclamo con el que comenzó la obra. Como ἀφίκτωρ (1), ἰκτῆρ (479) es un *hapax* en Esquilo y es único como título de Zeus. El encabalgamiento subraya la trascendencia dramática de este pasaje, en el que se cierra el primer conflicto: conseguir un patrocinador que promueva la obtención del asilo (419-420).¹³⁸

Tomada la decisión, Pelasgo actúa. El dilema queda atrás y la trama avanza. En el verso 480, el cambio de atención hacia Dánao es repentino y firme. El rey le ordena que tome los ramos y los lleve hacia los altares de la ciudad,¹³⁹ para que todos los Argivos puedan contemplar la evidencia de la súplica.¹⁴⁰ En palabras de Will:¹⁴¹ “Pelasgus open adoption of this position is new, and lets us see that he *has* been thinking, deepening his opinion, in the course of the preceding dialogue. Tacitly, but powerfully, his new behavior strikes at us. Of course we have been prepared, by his statement (478-79) that Zeus, the protector of suppliants, must be honored. But what we find, in the present friendliness of Pelasgus, is more than an expression of religious orthodoxy. It is an internally motivated change of heart, the king's most significant self-revelation as a character with an inner life, with a ‘private’ as distinct from a

¹³⁸ Δα. φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκωσ
εὐσεβῆσ πρόξενοσ

Piensa y conviértete en un piadoso patrocinador, actuando de manera completamente justa.

Estos versos forman parte de un pasaje lírico que concentra los tópicos y expresiones principales del diálogo precedente. Jouanna (2002: *passim*) ha estudiado particularmente el ritmo de este segmento y su repercusión dramática, señalando que el primer par de estrofa-antístrofa (418-427) constituye un *unicum* en la tragedia griega, debido a la extensa tirada de créticos. El autor destaca el efecto paradójico en el empleo de este ritmo propio de la guerra y de los hombres, indicando que los créticos no sólo acentúan la progresión en la tensión del tono, sino que caracterizan al coro-carácter, cuya naturaleza profunda no es tan pasiva como aparenta ser, ni como su padre aconseja que sea. Por lo tanto, el empleo de este ritmo inusual en la *performance* trágica señalaría que las vírgenes, aunque supliquen y se muestren débiles, son capaces de actos masculinos.

¹³⁹ Si bien no se aclara, se habría tratado de algunos de los ramos (cfr. 506). Otros debían permanecer en los altares de la *orchestra* hasta el fin de la obra, de manera de recordar el conflicto central y el estatus social de las protagonistas.

¹⁴⁰ ὡσ ἴδωσι τῆσδ' ἀφίξεωσ τέκμαρ
πάντεσ πολῖται... (483-484)

De manera que todos los ciudadanos puedan contemplar la evidencia de esta súplica

La proposición consecutiva da continuidad al ritual de súplica y amplía la composición de su destinatario. Es notable la repetición de términos, en el acto de súplica divino tanto como en el humano: ὄράω, τέκμαρ, ἀφίξεωσ.

¹⁴¹ Will (1976: 11-12).

public existence.” El rey ha atravesado el dilema y lo ha trascendido. La seguridad de esta posición final se revela cuando tranquiliza a las Danaides diciéndoles que se marchará para reunir a los ciudadanos, procurando su buena disposición ante el caso, y para encontrarse con Dánao e instruirlo en relación al discurso ante el pueblo (517-519). La firmeza de su determinación es confirmada por su vigorosa defensa de las jóvenes ante la presencia del heraldo de los Egipcios (911 y ss.).

En esta tercera sección (480-503), resulta significativo otro factor en relación con la percepción que el rey (y el público) tiene de las Danaides: se trata de vírgenes (παρθένων, 480), por lo cual Pelasgo debe dirigirse a su padre para que oficie de tutor. El tema del matrimonio es insinuado una vez más.

2.4. ESCENA TRIANGULAR: DANAIDES, PELASGO Y HERALDO DE LOS EGIPCIOS

Esta escena triangular, la primera de las dos de la tragedia, se propone de manera absolutamente diferente a aquella posterior entre las Danaides, Dánao y los Argivos. En este caso, la eficacia de la escena no está dada por la sorpresa, sino por el suspenso. El clímax es generado no sólo por las insistentes referencias a la desmesura de los Egipcios en boca de las protagonistas,¹⁴² sino también a partir del particular “anuncio extendido” que anticipa el arribo de éstos a las costas de Argos. Sin embargo, el suspenso más intenso se logra gracias a la dilación de la llegada efectiva del enemigo a la *orchestra*. La gestación cuidadosa y planificada de esta escena logra “one of those climactic epiphanies that are so characteristic of the poet’s dramaturgy”,¹⁴³ durante la cual la audiencia atestigua la violenta e impía conducta de los perseguidores.

El heraldo de los Egipcios, *qualis dominus, talis servus*, personifica la *hýbris* de sus amos. Según nuestra interpretación del texto, el heraldo no ingresa a la *orchestra* acompañado por ellos. No hay ninguna indicación textual que permita sostener esta conjetura sobre la base de un criterio filológico. El texto resulta absolutamente oscuro respecto de la identidad del personaje que interviene en el verso

¹⁴² Repetidamente, se propone la diferencia entre la σωφοσύνη de las Danaides (710, 1013); su referencia a θέμις (37, 360, 436) y a δίκη (78-79, 343, 384, 395, 406, 408, 430, 437, 703, 709, 916, 1071), frente a la ἀσέβεια (9, 751-752, 755-756, 762), βία (429, 798, 812-813, 821, 831, 849, 863, 943) y ὕβρις (30, 81, 104, 487, 817-818, 880-881) de los Egipcios.

¹⁴³ Herington (1986: 100).

825, pues en el manuscrito M no hay indicación de hablante o de cambio de hablante hasta el verso 872.¹⁴⁴ Tampoco es claro el metro hasta dicho verso, a partir del cual comienza un diálogo epirremático entre el heraldo (que se presenta como tal en el verso 931) y las Danaides. Sin embargo, muchos editores abogan por la presencia escénica de los Egipcios.¹⁴⁵ Entre ellos se encuentra la edición propuesta por Sommerstein, elegida por nosotros para este estudio.¹⁴⁶ Según nuestro punto de vista, la alteración métrica en el verso 872 es difícil de explicar, pero el contenido contradice a la forma y resulta improbable la existencia de un coro, al menos conformado por los hijos de Egipto. Por un lado, en los versos 843-846, las jóvenes expresan claramente que, quienes se enfrentan a ellas, no son sus primos: εἴθ' ἀνὰ πολύρυντον/ ἀλμύηντα πόρον/ δεσποσίῳ ζὺν ὕβρει,/ γομποδέτω τε δόρει διώλου (¡*Ojalá hubieras muerto en el salado y correntoso mar, junto a la hýbris de tu amo y el tronco sujeto con clavijas!*). Por otro lado, resulta significativo el verso 928, que el heraldo profiere ante Pelasgo: λέγοιμ' ἂν ἐλθὼν παισὶν Αἰγύπτου τάδε (“*Puedo decirle estas cosas a los hijos de Egipto cuando regrese*”), ya que constituye la prueba de que los primos de las Danaides permanecen en el barco. Los argumentos textuales expuestos (843-846; 928) también refutan la posibilidad de que los Egipcios fuesen máscaras mudas,¹⁴⁷ pues

¹⁴⁴ Lloyd Jones (1982: 49-50) realiza una sintética pero completa reseña de las polémicas respecto de este pasaje. De su exposición, vale la pena destacar uno de los argumentos que el autor esgrime para defender que el heraldo es el único que interviene en la escena. Según Lloyd Jones (p. 51), Lattimore “points out that it is hardly consonant with Greek practice for a herald to arrive at a foreign city with a demarche accompanied by a military force. What we should expect is what happens in the analogous scene in Euripides' *Heraclidae*; the Herald arrives alone, presents his demand and when it is refused goes off to tell his master, who will now bring up his army (214 f.). If we follow the natural indications of the text, that is what happens here.”

Bowen (2013: 313-314) reproduce y comenta los once *scholia* conservados acerca de esta parte.

¹⁴⁵ Basta con prestar atención, en la mayoría de los casos, a lista de *dramatis personae*: West (1992: 46); Vilchez (1999: 108); Sommerstein (2008: 291); Torrano (2009: 304); Bowen (2013: 55). Murray (1952) sostenía que *Suplicantes* era una obra de tres coros, Danaides, Argivos y Egipcios, cada uno con su líder, Dánao, Pelasgo y el heraldo.

¹⁴⁶ Sommerstein (2008: 393 y ss.).

¹⁴⁷ McCall (1976: 118) pretende congeniar la presencia de ambos caracteres, heraldo y Egipcios: “For reasons of economy, both dramatic and financial, I believe that the herald himself delivers the lyrics, while his terrifying band of followers moves in a silently threatening dance about the Danaids”. Taplin (1977: 215-218) sostiene que el heraldo llega junto con un grupo de acompañantes. No obstante, afirma que el líder es el único que habla (p. 216): “It is assumed that he has other Egyptians with him; and it is usually assumed that he has a great many of them, fifteen, fifty, or even more. There is no evidence for this in the text; it is based on the unfounded presuppositions which I called in question on 234*. The assumption that confrontations of force must be realistic at all costs has been especially influential here”. Más adelante, tras exponer sus argumentos, Taplin agrega (p. 217): “All this is a blow against the extraordinary theory that the Herald had with him a secondary chorus of Egyptians who sang their side of the lyrics in 836-65. But there is no trace whatsoever of this in the text; the speculation rests on false assumptions about theatrical realism and on empty guesswork about the origins and early form of tragedy.”

resulta inverosímil que, estando frente a sus odiados enemigos (quienes son, además, íntimamente conocidos), las Danaides los insulten utilizando la tercera persona.

El esquema que se propone a continuación refleja, tal como para los otros caracteres, las intervenciones discursivas y espaciales del heraldo. No obstante, esta información resulta insuficiente, ya que no representa el aparato discursivo previo,¹⁴⁸ que sostiene el poder de esta única participación del enemigo en la segunda mitad de la obra:

	1-175: <u>Oda Inicial</u> : Llegada de Dánao y Danaides
	234: Llegada de Pelasgo (con Argivos)
	503: Partida de Dánao (con Argivos)
	523: Partida de Pelasgo
	600: Regreso de Dánao
.....	625-709 <u>Oda Central</u>
	775: Partida de Dánao
	825: Llegada del HERALDO DE LOS EGIPCIOS
I. 825-910 Escena de <i>agón</i> (con Danaides)	
	911: Regreso de Pelasgo
911-951 Escena de <i>agón</i> (con Pelasgo)	
	951: Partida del HERALDO DE LOS EGIPCIOS
	974: Partida de Pelasgo
	980: Segundo regreso de Dánao (con Argivos)
	1018-1073: <u>Oda final</u> : partida de Dánao, Danaides y Argivos

El heraldo interactúa con dos de los caracteres de la obra,¹⁴⁹ por lo cual su única intervención espacial se divide en dos intervenciones discursivas: una primera

¹⁴⁸ En Fernández Deagustini (2011: 96-100) se ha estudiado esta composición escénica a partir del análisis del uso de la deixis social en la obra. En esta escena, un referente *am phantasma* se vuelve *ad oculos*, la tercera persona se vuelve segunda, el referido se vuelve interlocutor.

¹⁴⁹ Más allá de la decisión dramática tomada por Esquilo al hacer de Pelasgo el adversario del heraldo, el dramaturgo utilizaba, en esta obra, sólo dos actores. Por lo tanto, el actor de Dánao debía ser el mismo que representaba al emisario de los Egipcios. La elección habría contado, seguramente, no sólo con la ventaja de que se opusieran el *próxenos* y el perseguidor, sino también con la oportunidad que ofrece para que víctima y victimario se encuentren a solas. Desprotegidas, las Danaides exponen en escena el *páthos* más extremo. En vez de optar por el recurso del mensajero, Esquilo elige llevar la violencia a escena, con música y danza.

En cuanto a los Argivos, si éstos entraran junto a Pelasgo (como sostiene parte de la crítica), se perdería la posibilidad de precaver a la audiencia acerca de la pérdida de poder del rey ante Dánao. Asimismo, parece difícil pensar en su retirada junto al rey cerca del verso 974, para regresar nuevamente acompañando a Dánao en 980. Imaginar una división de la cohorte Argiva también resulta posible,

(825-910), en la que su interlocutor es el coro de Danaides; y una segunda, inaugurada por la vibrante llegada de Pelasgo a escena en el verso 911, que suscita otro intenso episodio dramático: el *agón* entre el salvador y el perseguidor de las suplicantes. Esta última intervención, con las expectantes y despavoridas víctimas como testigos, constituye la escena triangular.

La identidad del nuevo personaje que llega no necesita ser revelada a las Danaides ni al espectador, pues ambos han escuchado el anuncio de Dánao. Las formas de tratamiento entre el coro y el heraldo se oponen a las respetuosas y protocolares palabras del encuentro entre las jóvenes y el rey. Aun cuando el texto se presenta sumamente corrupto, puede notarse cómo las Danaides enfrentan al heraldo con insultos e imprecaciones; así como el trato de éste, como corresponde a la figura del raptor, abunda en amenazas e imperativos que impelen al coro a subir a la nave:

Κῆ. σοῦσθε σοῦσθ' ἐπὶ βᾶριν ὅπως ποδῶν.
οὐκοῦν οὐκοῦν τιλμοὶ τιλμοὶ καὶ στιγμοί,
πολυαίμων φόνιος ἀποκοπὰ κρατός;
σοῦσθε σοῦσθ' ὀλύμεναι ἐπ' ἀμᾶδα. (836-42)

He. Fuera, fuera, hacia el barco¹⁵⁰ tan rápido como vuestros pies. Pues bien, pues bien, de los cabellos, de los cabellos y marcadas, ¿cruenta amputación de la cabeza cubierta de sangre? Fuera, fuera, malditas, a la nave.

Estos versos son los primeros que se han conservado completos desde el verso 825, en el que llega el nuevo carácter.¹⁵¹ Las repeticiones y la acumulación de sustantivos¹⁵² muestran cómo los Egipcios son caracterizados a partir de la sintaxis defectiva, ya que el discurso alcanza el límite de la inteligibilidad. De este modo, el “otro” es quien no habla griego. Asimismo, el breve pero significativo pasaje revela la extrema violencia

aunque son doce los escoltas de Pelasgo en 234, y son doce también los guardias necesarios para constituir el coro secundario de la oda final.

¹⁵⁰ Respecto del uso de βᾶρις, Adrados (1999: 50) señala: “Esta palabra, tras Esquilo, está en el libro 11 de Heródoto, referente siempre a un barco de transporte egipcio apto para bajar el Nilo, no para remontarlo: cf. II.41, 60, 96, sobre todo este último pasaje, donde afirma que βᾶρις es el nombre egipcio del πλοῖον de transporte. Aparece luego en otros autores y en papiros. Todos los etimólogos califican la palabra de egipcia. Los trágicos griegos utilizaron la palabra para todo barco persa o «barbárico» en general: cf. Aesch. *Pers.* 553, 1075, *Eur. IA* 297; hasta para la balsa de Odiseo en Licofrón 747. Paralelamente, es notable que Esquilo, en *Las Suplicantes*, alterna libremente esta palabra, hablando de barcos Egipcios, con πλοῖον (714) y ναῦς (719, 742, 861), términos genéricos; y con una enigmática palabra ἀμῖς (841, 848). Es claro que está ajeno al antiguo sentido de 'barco fluvial de transporte'. Le ha llegado la palabra, pero la usa ya en el sentido amplio de 'barco' de un tipo oriental o exótico”. Sommerstein (2008: 397) anota que, si bien se desconoce qué tipo de nave era ἀμᾶς, su aparición ha sido atestigada en *Proteo* (fr. 214), por lo tanto, con seguridad sería egipcia.

¹⁵¹ Sommerstein (2008: 397 n. 166).

¹⁵² Τιλμός (837), derivado de τίλλω, “jalar el cabello”, y στιγμός (837), derivado de στιζω, “marcar”, se superponen en la brutal amenaza ante la probable inacción de las protagonistas. De hecho, la interrogativa directa (837-838) subraya la impaciencia del heraldo.

a la que, lógicamente, habían manifestado temer las Danaides.¹⁵³ No sólo resulta violenta la reiteración de la orden de dirigirse al barco, también constituye un insulto el valor semántico del verbo escogido, que obvia todo tipo de protocolo: *σεύω* (836; 842) quiere decir “echar fuera”, “poner en movimiento rápido”, pero también “cazar”, “perseguir”.¹⁵⁴ Por lo tanto, también puede interpretarse como “dejáos cazar”, haciendo de las jóvenes meros animales de presa y propiedad del raptor.¹⁵⁵ Pero cada una de las palabras del heraldo es una señal indiscutible de la bestialidad de los Egipcios: “jalar el cabello” (838) implica una brutal invasión de la privacidad femenina, resguardada debajo del velo; “marcar” (838) supone la concepción de la mujer como un objeto de pertenencia, rememorando el temor de las Danaides de convertirse en esclavas de sus primos (335); el verso 839 compone una imagen difícil de asimilar, aludiendo a la mutilación y a la sangre. En consecuencia, la escena hace comprender al público por qué los Egipcios son esposos no deseados para las protagonistas y por qué ellas se oponen tan fervientemente al matrimonio.

La composición de este nuevo actor-carácter se completa a partir de la llegada de Pelasgo. La llegada del salvador, tal como se ha compuesto en esta tragedia, se ha convertido en uno de los recursos clásicos del teatro y del cine, puesto que el rey llega en el último instante, cuando las Danaides ya han perdido la esperanza de librarse de sus primos:¹⁵⁶

Δα. διωλόμεσθ' ἄεπτ', ἄναξ, πάσχομεν.

Κῆ. πολλοὺς ἄνακτας, παῖδας Αἰγύπτου, τάχα ὄψεσθε' θαρσεῖτ', οὐκ ἐρεῖτ' ἀναρχίαν. (908-910)¹⁵⁷

Da. *Ya estamos perdidas. ¡Estamos sufriendo cosas inefables, señor!*

He. *Rápidamente verás a muchos señores, los hijos de Egipto. Tened coraje,¹⁵⁸ no hablarás de falta de autoridad.*

¹⁵³ Se ha conjeturado que, en esta escena, se hacía uso de la fuerza física y que algunas o todas las mujeres del coro serían atrapadas. El texto, sin embargo, indica sólo amenazas (cfr. Taplin 1977: 216). Si no hay violencia física real, tampoco es necesaria la presencia de los Egipcios.

¹⁵⁴ *LSJ*: 1591.

¹⁵⁵ No obstante esta riqueza semántica, traducimos los imperativos por la interjección porque privilegiamos reflejar el lenguaje cercenado del personaje, tanto como su intransigencia y brutalidad.

¹⁵⁶ La coordinación para el tiempo de esta llegada debe haber necesitado un cuidadoso ensayo, dado que las entradas repentinas no son posibles cuando implican el uso de los *eisodoi*. Es posible, entonces, que Pelasgo lo haya echo corriendo, dado que, esta vez, acudiría solo.

Desde el punto de vista de la composición rítmica, la reducción de las estrofas cantadas de las Danaides a una línea (905, 908) sugiere la proximidad de la crisis.

¹⁵⁷ Este es el orden de versos propuesto por Sommerstein (2008: 404-406), pero, como él señala en el aparato crítico, “906-7 and 909-910 interchanged by Heath (905 and 908 by Wilamowitz)”.

¹⁵⁸ El uso irónico de este verbo no habría pasado inadvertido para la audiencia, tras el repetido uso de Dánao en 600, 732 y 740.

La llegada de Pelasgo está absolutamente integrada a la obra, ya que las Danaides lloraron por ayuda (835)¹⁵⁹ y fueron escuchadas, según la convención escénica de que los ruidos *onstage* se perciben *offstage*.¹⁶⁰ Entre el rey y el heraldo el tratamiento tampoco sigue las reglas del respeto. Es destacable que no haya ninguna introducción al diálogo, puesto que ninguno de los dos saluda ni se identifica ante el otro.¹⁶¹ El rey se dirige directamente al intruso, ignorando al coro:¹⁶²

οὔτος, τί ποιεῖς; ἐκ ποίου φρονήματος
 ἀνδρῶν Πελασγῶν τήνδ' ἀτιμάζεις χθόνα;
 ἀλλ' ἦ γυναικῶν ἐς πόλιν δοκεῖς μολεῖν;
 κάρβανος ὦν δ' Ἑλλησιν ἐγλίεις ἄγαν
 καὶ πόλλ' ἀμαρτῶν οὐδὲν ὄρθωσας φρενί. (911-915)

Tú, allí, ¿qué haces? ¿A partir de qué pensamientos deshonras esta tierra de varones Pelasgos? ¿O es que piensas que has venido a una ciudad de mujeres? Siendo bárbaro, te jactas demasiado frente a los helenos porque has errado en muchas cosas y no te mantienes para nada en el camino recto de la inteligencia.

Al irrumpir en escena, el rey invoca las reglas de la ξενία que el heraldo ha transgredido. Por lo tanto, el emisario ha deshonrado a la tierra y a sus habitantes (912). Probablemente por ello Pelasgo se dirige a éste rudamente y sin miramientos, haciendo uso del pronombre οὔτος (911), fuertemente despectivo.¹⁶³ En las primeras palabras de su intervención, Pelasgo resalta la condición bárbara de su oponente (κάρβανος, 914). Es notable cómo el encuentro se propone de manera contraria al encuentro con las Danaides, ya que a ellas, en vez del uso peyorativo de este adjetivo, las había calificado, con mayor sutileza, como “no griegas” (ἀνελληνόστολον, 234).¹⁶⁴ Por otro lado, Pelasgo utiliza el verbo γλίω en este encuentro, tal como en 236, pero

¹⁵⁹ Según Bowen (2013: 315), γαῖ' ἄναξ, προτάσσου implica la invocación a Pelasgo y no a Zeus, como sostienen otros, pues παρατάττομαι significa disponer los soldados en un lugar. Para mayor información sobre la *boétheia* como procedimiento social y legal, Taplin (1977: 218-220).

¹⁶⁰ Taplin (1977: 220).

¹⁶¹ Esta parte del protocolo tiene lugar más tarde, una vez que el heraldo ha recibido la negativa del rey de concederle el poder sobre las Danaides. Recién tras veinte intensas líneas de intercambio con Pelasgo, el heraldo se autoidentifica como tal (κήρυκ', 931), cuando manifiesta su necesidad de transmitir con propiedad las noticias para sus señores. Nuevamente, marcando una diferencia respecto de la escena de encuentro con las Danaides, Pelasgo se niega a revelar su identidad con una respuesta mordaz en la que, implícitamente, asume la inminencia de la guerra (938-939).

¹⁶² Como ha sido señalado, la obra resulta una secuencia de llegadas y regresos de actores-caracteres hacia el coro en el espacio teatral, en la cual el coro es el destinatario de los personajes casi constantemente, excepto el breve intercambio entre Dánao y Pelasgo. La llegada del heraldo es completamente consistente con esta forma de composición pero, cuando Pelasgo regresa, el heraldo es apropiadamente invocado por Pelasgo como individuo y se sucede el intercambio entre ellos. Sin embargo, el coro continúa siendo el sujeto de disputa hacia el cual se acercan ambas figuras.

¹⁶³ Por otro lado, como pronombre demostrativo de segundo grado de proximidad, οὔτος da cuenta de que Pelasgo se está aproximando a la escena y al heraldo, es decir, aún no está a su lado.

¹⁶⁴ En el caso de las Danaides, el adjetivo “bárbaro” se circunscribe únicamente a la descripción de la vestimenta (234-236).

ἐγγλίεις (914) refiere notoriamente a la conducta del recién llegado, y no a su vestuario. De este modo, el primer discurso del rey señala el contraste entre Egipcios y Danaides,¹⁶⁵ al subrayar la indiferencia de los primeros ante la institución de la *xenía*.

La respuesta del heraldo confirma su condición de *outsider*. La *stichomythía*¹⁶⁶ agonal que se desarrolla a continuación (915-929) tiene como tema el ritual de súplica:

Κῆ. τί δ' ἤμπλάκηται¹⁶⁷ τῶνδ' ἐμοὶ δίκης ἄτερ;
Βα. ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι.
Κῆ. πῶς δ' οὐχί; τᾶμ' ὀλωλόθ' εὐρίσκων ἄγω.
Βα. ποίοισιν εἰπὼν προξένους ἐγχωρίοις;
Κῆ. Ἑρμῆ, μεγίστῳ προξένῳ, μαστηρίῳ.
Βα. θεοῖσιν εἰπὼν τοὺς θεοὺς οὐδὲν σέβῃ.
Κῆ. τοὺς ἀμφὶ Νεῖλον δαίμονας σεβίζομαι. (916-922)

He. ¿Y por qué, en estas cosas, se ha cometido una falta, sin justicia, por parte mía?

Rey. En primer lugar, no sabes ser huésped.¹⁶⁸

He. ¿Y cómo no? Como encuentro las cosas mías que había perdido, me las llevo.¹⁶⁹

Rey. ¿Después de hablar con cuál patrocinador de esta tierra?

He. A Hermes, el patrocinador mayor, hábil para la búsqueda.

Rey. Aunque has mencionado a los dioses, no veneras a los dioses para nada.

He. Venero a las divinidades en torno al Nilo.

El diálogo muestra que, mientras el rey intenta discutir el procedimiento debido, recurriendo a la diplomacia para superar al adversario en el *agón*, el representante de los Egipcios reclama el dominio sobre las Danaides apelando al derecho sobre la

¹⁶⁵ Sin dudas, estas son las dos marcas que diferencian a Danaides y Egipcios, con las observaciones que ya hemos hecho respecto de la puesta en práctica. Los otros dos parámetros de comparación, diferencia lingüística y violencia, están manifiestamente presentes también en las protagonistas. Ellas mismas señalan el exotismo de su habla (118; 130) pero, fundamentalmente, demuestran sus excesos en repetidas ocasiones. Especialmente en esta escena, es interesante prestar atención al hecho de que, retrotraídas a su tierra natal por la presencia de sus primos, las Danaides se empeñan en manifestar el deseo de muerte contra los Egipcios (845-846; 866-871). Relacionado con la etapa de transición experimentada por los jóvenes, el deseo de la muerte de la novia se transforma en el deseo de la muerte del novio. Luego, el deseo se materializará en el crimen de los Egipcios. Desde otro punto de vista, tanto Mitchell (2006: *passim*) como Turner (2001: 27-28) afirman que *Suplicantes* socava la posibilidad de afirmar un contraste rígido entre griego y no griego, desdibujando las distinciones étnicas y éticas entre ambos.

¹⁶⁶ Se trata de la única *stichomythía* de la obra en la cual el coro no participa.

¹⁶⁷ Bowen (2013: 326): “ἤμπλάκηται is a unique perf. pass., used impersonally, of ἤμπλακον, ‘I erred’, a vb occurring otherwise only in the aor.; it is a word of the lyric poets and tragedy, but not of Homer. ἐμοὶ is dat. of the agent, as usual with perf. pass.” Bowen traduce el verso dando carácter de agente al heraldo (“And what is my error, my injustice here?,” 125), pero esta opción priva a la respuesta de un matiz importante, ya que, usando la forma impersonal, éste no asume la responsabilidad de la acusación de Pelasgo.

¹⁶⁸ Es evidente que aquí debe traducirse ξένος como “huésped”. El pasaje demuestra que Esquilo explota admirablemente las poderosas ambigüedades de esta palabra.

¹⁶⁹ El verso recuerda la anticipación de Dánao en 727-728, al anunciar la llegada del barco:

ἴσως γὰρ ἄν κῆρυξ τις ἢ πρέσβη μόλοι,
 ἄγειν θέλοντες ῥυσίων ἐφάπτορες.

Pues probablemente venga algún heraldo o embajada, queriendo tomarlas, como raptos de sus botines.

propiedad privada (335; 839). La respuesta sarcástica del heraldo, ante la pregunta de Pelasgo por la identidad de su patrocinador (920), suprime la posibilidad de que ambos puedan ponerse de acuerdo en relación con el respeto de las formas institucionales. La procaz y provocativa invención del heraldo respecto de Hermes, a quien adjudica un título de culto que no le pertenece pero que es conveniente a su necesidad, deja al descubierto el segundo aspecto en el que se diferencian Danaides y Egipcios: la actitud ante las divinidades locales. La conducta impía del perseguidor ratifica su condición de bárbaro. De este modo, bastan siete versos para que la audiencia interna (Danaides) y la externa (público) adviertan que este conflicto sólo podrá ser resuelto en otro *agón*, ya no verbal, sino físico: la guerra.

Finalmente, el rey cumple con su deber y, apelando a la decisión de la Asamblea, expulsa al heraldo:

Ba. τοία δὲ δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία
ψῆφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βία
στόλον γυναικῶν. (942-944)

Rey. *Pues, en relación con estas cuestiones, un único voto popular ha sido decidido a partir de la ciudad: en cuanto a esta formación coral de mujeres, no rendirse jamás, entregándolas en matrimonio, por la fuerza.*¹⁷⁰

Esta es la primera vez en la que στόλον, el elocuente sustantivo con el cual se define a las Danaides a lo largo de la obra, aparece definido por el sustantivo γυναικῶν. No es casual que esta distinción, no sólo de género sino también social, aparezca en este momento, en el que culmina el conflicto político y ritual-religioso. La protección de las jóvenes se ha confirmado y verificado, y el tema del matrimonio comienza a desarrollarse. El breve pasaje citado contiene tres claves que demuestran que la mención de la condición femenina de las Danaides está relacionada con un despliegue de la trama cuidadosamente proyectado: 1. Pelasgo se apropia de la petición de las Danaides, lo que se refleja en la repetición del verbo ἐκδίδωμι (341; 943),¹⁷¹ perteneciente al campo semántico nupcial; 2. el sustantivo que delimita el alcance de στόλον no es παρθένων, sino γυναικῶν, el adecuado para referirse a la mujer casada, anticipando las inminentes bodas de las protagonistas; 3. el verbo ἐκδίδωμι, a

¹⁷⁰ La respuesta de Pelasgo hace un juego interesante con la referencia del heraldo respecto de las Danaides como γυναικῶν αὐτανέψιον στόλον (“formación coral de mujeres que son sus propias primas”, 933), puesto que insiste en su condición femenina pero las libera de su compromiso con los parientes, dado que en el discurso previo del heraldo (930-937) el adjetivo cumple la función de subrayar el derecho de dominio que esgrimen los Egipcios para reapropiarse de las Danaides.

¹⁷¹ Cfr. apartado II.2.3., “Segunda sección: *agón*”. En 942-944, la ambivalencia de ἐκδίδωμι es más evidente, ya que la acepción de “rendirse” es más clara ante la inminencia de la guerra.

diferencia de su aparición en boca de las Danaides, se presenta, en este caso, restringido por el complemento βία (“por la fuerza”, 942), que prelude la prudente conducta de los Argivos frente al matrimonio, que rechazan las nupcias forzadas y los esposos no deseados pero defienden la unión mediada por el deseo de los cónyuges.

Finalmente, la escena triangular acaba con otra prolepsis. Mientras se retira, el heraldo de los Egipcios declara la guerra:

Κῆ. σοὶ μὲν τοδ’ ἠδύ, πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον’
εἶη δὲ νίκη καὶ κράτη τοῖς ἄρσεσιν
Βα. ἀλλ’ ἄρσενάς τοι τῆσδε γῆς οἰκίτορας
εὐρήσεται’ οὐ πίνοντας ἐκ κριθῶν μέθυ. (950-953)

He. Esto es dulce para ti, comenzar una nueva guerra; ¡pero que la victoria y el control sean para los varones!

Rey. Pero, en efecto, encontraréis que los varones que habitan esta tierra no toman bebidas fermentadas a partir de la cebada.

Al referirse a los “los hombres”, el heraldo tiene en mente el conflicto entre los Egipcios y las Danaides. Pelasgo, en cambio, considera las palabras de su adversario como una provocación, como una comparación entre la virilidad de los Egipcios y la de los Argivos.¹⁷² Tras este breve pero implacable intercambio de agravios, el heraldo se retira.

¹⁷² Sommerstein (2008: 413) indica que en Egipto se tomaba cerveza (ζῦθος) hecha de cebada, y que en el insulto de Pelasgo hay un trasfondo obsceno, en referencia a la *fellatio*. Bowen (2013: 331) señala el carácter extraordinario de los comentarios obscenos en tragedia y refiere a *Agamenón* 1442-1443. La inusualidad de este tipo de impropiedades gesta el siniestro clima de los sucesos futuros.

3. SINTAXIS ESPACIAL.¹⁷³

Coherencia visual entre los caracteres y su ocupación del espacio dramático

En las últimas décadas del siglo pasado, el desarrollo de la dramaturgia como disciplina académica y de los estudios sobre la *performance* teatral confluyeron en la tradición clásica, gestando un nuevo campo de investigación. Profesionales del teatro moderno comenzaron a aproximarse al drama griego aportando nuevas perspectivas de análisis, vinculadas a la puesta en escena. En el nuevo panorama intelectual, las teorías modernas sobre el espacio han extendido los parámetros de discusión del teatro griego clásico, llamando la atención sobre una de las dimensiones más sofisticadas que contribuyen en la construcción del sentido dramático.¹⁷⁴ En cualquier momento histórico, el lenguaje del espacio es parte del arsenal de recursos a través del cual el dramaturgo logra que cada momento de la obra pueda percibirse, simultáneamente, desde diferentes perspectivas. En palabras de Padel, “The dramatist ‘makes space speak’ by using the symbolic language of stage space to back up the words. Expression in space interacts with linguistic expression. (...) Symbolism of the one underlines the qualities of the other. Both speak to the metonymic quality of speech itself.”¹⁷⁵ Incluso, sostenemos que es posible ir más lejos que esta apreciación afirmando que, a veces, el lenguaje simbólico del espacio dramático¹⁷⁶ puede sustituir o contradecir la expresión verbal, enriqueciendo los sentidos que se advierten en el texto leído.

La dificultad que presenta una interpretación del drama griego clásico desde una perspectiva que contemple el uso particular del espacio escénico en una obra dada reside en que los textos de las tragedias conservadas no poseen acotaciones escénicas.

¹⁷³ El término ha sido acuñado por Padel (1992: 341), “spacial syntax”.

¹⁷⁴ Después de reconocidos estudios acerca de la forma y función del teatro clásico, como los trabajos de Arnott (1962) y Stanley (1970), entre otros, *The Stagecraft of Aeschylus* de Taplin (1977) ha sido un punto de inflexión en el ámbito de los estudios clásicos, pues revitalizó el interés de la crítica en el texto como fuente de información sobre la producción teatral griega, desde una perspectiva filológica. *The Play of Space* de Rhem (2002), un entrenado classicista pero también miembro del departamento universitario de estudios teatrales, también marcó un hito en la aproximación al drama griego. Pocos años atrás, Ley, profesor de Drama y Teoría en la Universidad de Exeter, ha publicado *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus* (2007), un libro en el que el análisis filológico y la propuesta espacial se conjugan para reconstruir la puesta en escena de la tragedia griega.

¹⁷⁵ Padel (1992: 359).

¹⁷⁶ En este apartado, realizamos una discriminación entre “espacio dramático” y “espacio escénico” según las definiciones de Pavis (1998: 169-176), que los opone. El espacio escénico (p. 169) “es visible y se concreta en la escenificación”, (p. 175) “el espacio real del escenario donde se mueven los actores”; el dramático es (p. 170) “un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y sólo es visualizable si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático.”

No obstante, los estudiosos han intentado reconstruir las técnicas de producción del teatro griego clásico a partir de evidencias derivadas de las propias obras, las pruebas materiales que han permanecido de la arquitectura teatral, la iconografía de los vasos y esculturas, registros epigráficos y *scholia* o comentarios posteriores a la época de representación original, de eruditos de la época helenística, romana y medieval. Como resultado, persisten numerosas cuestiones controversiales, tales como la forma y tamaño del espacio teatral, el uso de objetos escénicos, vestuario y pintura de locales, el empleo y el momento de implementación de la *skené*, la presencia y función del altar, la manipulación de los movimientos de los actores y coreutas, entre muchos otros posibles motivos de disidencia.

Si bien es cierto que la insuficiencia de certezas respecto de este campo de investigación continúa distorsionando nuestra comprensión de las obras tal como fueron representadas en la Atenas del siglo V a. C., existen pocos pero valiosos acuerdos que confortan y estimulan a profundizar la tarea de investigación, cuando se trata de “leer el teatro”.¹⁷⁷ Por lo tanto, dejamos de lado el desalentador desasosiego y nos aferramos a los escasos pero prácticamente irrefutables datos que, sin duda, permiten arribar a deducciones interesantes respecto de la sintaxis espacial en *Suplicantes*.

Considerada desde un enfoque normalizador, ciertamente reductivo, que tiende a aproximarse al teatro a partir de la convención, la tragedia griega clásica proponía dos grandes áreas: el *proskénion*, un sitio probablemente elevado, delante de la *skené* o depósito teatral,¹⁷⁸ y el espacio de la *orchestra*.¹⁷⁹ Si bien en el siglo V existían

¹⁷⁷ “Leer el teatro” es la traducción de uno de los estudios de Ubersfeld, “Lire le théâtre” (1977). El libro fue uno de los primeros intentos de estudiar semióticamente el texto dramático, como base de la *performance*. Nuestro abordaje no es equiparable al de Ubersfeld, ya que es filológico, más allá de que la perspectiva semio-pragmática se cuele, necesariamente, en el análisis, al hacer uso de algunas herramientas propias de esta disciplina.

¹⁷⁸ El debate sobre el uso de la *skené* en las obras de Esquilo está íntimamente ligado a las polémicas en torno a la fecha de su creación. Taplin (1977: 441 y ss.) ha propuesto argumentos convincentes respecto de la imposibilidad dramática de un escenario elevado en el teatro del siglo V. El silencio de los registros arqueológicos, tanto como el análisis de las propias obras conservadas, apoyan esta hipótesis. Sin embargo, Arnott (1962: 15-41) y otros reconstruyen el teatro de Dionisos del siglo V a. C. con un escenario temporario de madera, de aproximadamente un metro de altura y conectado al nivel de la *orchestra* por medio de escalones. Si bien el desconocimiento de los avatares de esta estructura afecta nuestra comprensión de la producción y puesta en escena del drama clásico, la polémica es irrelevante para la interpretación de *Suplicantes*, ya que, aún habiendo sido representada con posterioridad a la introducción de la *skené*, Esquilo no hizo uso de ella en esta obra. La presencia de la *skené* es irrelevante si el espectador no debe prestar atención sobre ella. La cuestión que nos interesa es, sin duda, materia menos opinable, pues más allá de la fecha, forma o concepción de la *skené*, la tragedia griega del siglo V a. C. distinguía al coro de los actores de muchas y notorias maneras. Sus modos característicos de expresión son diferentes; la interacción de la lírica (canto, danza y metro) del coro y la retórica (discurso

constantes intersecciones -tanto verbales como físicas- entre ambas zonas,¹⁸⁰ el contraste espacial definió el rol de los caracteres según su área de desempeño, oponiendo individuo y grupo. El coro solía permanecer estable en la *orchestra*, abierta para la danza y más próxima al *théatron*, el espacio del espectador; el actor tenía la capacidad de entrar y salir de escena y solía desplegar su acción en el *proskénion*, no sólo más alejado del público, sino en otro nivel visual. El *proskénion*, además, permitía explotar otras posibilidades espaciales. Tras la innovación constituida por la pintura de la *skené*, el actor podía acceder a una nueva dimensión: no sólo desenvolverse entre el espacio oculto (*offstage*) y el visible (*onstage*), sino entre el adentro y el afuera, la experiencia privada y la pública. De este modo, la *performance* trágica, articulada a través de dualidades espaciales, intensificó otras dualidades a través de las cuales se representaba al ser humano. Hombre/mujer; griego/bárbaro, amigo/enemigo, poderoso/débil, son parte de los pares antitéticos más frecuentes del teatro griego clásico.

y metro propio del diálogo) de los actores ha sido uno de los principales recursos del teatro griego antiguo. Las circunstancias de producción también los diferenciaron. Los actores eran pagados por la ciudad; el coro, por el corego. Por lo tanto, ¿por qué no inferir que estas diferencias habrían sido reflejadas en la arquitectura del teatro? Estable o eventual, elevado o nivelado con la *orchestra*, resulta altamente probable que el teatro griego asignara convencionalmente un espacio característico para cada rol, admitiendo la posibilidad de que el dramaturgo hiciera uso libre de estas posibilidades, tanto como de las otras mencionadas. Lo interesante para nuestra interpretación de la obra es cómo Esquilo habría aprovechado la distinción de espacios de actores y coro para señalar, con los recursos disponibles (el altar), el protagonismo inusual del coro y de Dánao.

¹⁷⁹ En algún momento histórico la *orchestra* del teatro de Atenas tomó la forma circular que hoy posee, pero la forma que presentaba ese espacio en el teatro griego del siglo V es aún discutida. Las concepciones modernas vinculadas con la puesta en escena trágica (e incluso nuestra idea del origen, desarrollo y significado del género) continúan ligadas a la noción de una *orchestra* circular, que sugiere la concepción de un lugar apartado por su perfección formal, habitualmente reservado para la *performance* coral. La presunción de circularidad se debe a la maravillosa conservación del teatro de Epidauro, que ha sido considerado como una de las fuentes principales para reconstruir la arquitectura del teatro griego del siglo V. Según expresa Rhem (1988: 277), los arqueólogos aseguran que no existen evidencias sustantivas para sostener que el teatro de Dionisos habría presentado la misma forma. Rhem (p. 278) propone, en cambio: “the sixth- and fifth-century Greeks acknowledged no established form governing the shape of the orchestra, but developed and adapted their theaters according to local needs and topography. The architecture of the theater did not become standardized until relatively late, probably under the influence of the theater at Epidauros.” Polacco (1983: 88) también se opone a quienes abogan por la forma circular de la *orchestra* y por un teatro clásico elemental, con una estructura escénica provisoria. Para él, “Il dramma greco è «tetràgono», come il suo coro, cioè si ambienta in termini geometricamente raccolti entro linee rette e si realizza in una visione prospetticamente finita.” En su comentario sobre *Suplicantes*, Sandin (2003: 13-14) recupera la bibliografía que ha propuesto una forma trapezoidal o rectangular en el teatro griego del siglo V a. C. Más allá de esta polémica, en el caso de esta primera aproximación al uso de los espacios dramáticos de *Suplicantes*, la determinación de la forma precisa de la *orchestra* no resulta un dato necesario. Lo que interesa es qué pasa dentro de los límites de este espacio y quiénes se desempeñan en él.

¹⁸⁰ Taplin (1977: 128, 442). La segregación de actores y coro comenzó realmente en el siglo IV (1977: 452).

Congruente con su excentricidad respecto de la propuesta lírica y de la composición de su red de caracteres, *Suplicantes* también es inusual en cuanto a su “sintaxis espacial”. La tragedia se organiza a partir de dualidades espaciales, pero las altera, maximizando las alternativas de uso del espacio escénico para construir un espacio dramático consistente con el rol invertido de los caracteres. Sin embargo, como en el resto de los aspectos en que la obra no se ajusta al patrón trágico ordinario, su singularidad ha sido considerada un rasgo de su condición proto-trágica o un deliberado signo arcaizante, vinculado a su supuesto carácter “experimental”.

La construcción espacial de una tragedia dada no está vinculada necesariamente a una época de producción dramática. Los dramaturgos podían utilizar con libertad los recursos y técnicas existentes y, si bien estaban acotados a aquello que tenían a su disposición, no es posible hablar de un uso obligatorio o reglamentario de éstos, sino de una inclinación a organizarlos de cierta manera. Lo imperativo residía, ciertamente, en que el destino de los espacios utilizables fuera conforme a la composición de la trama, al estilo, al tono, a los temas tratados, al clima pretendido, a los personajes involucrados.

Suplicantes se organiza sobre la base de dos dualidades espaciales. El primer par está constituido por el espacio visible y el invisible, que implicaba, para el dramaturgo, discriminar qué acontecimientos se representaban a la vista del espectador y cuáles, fuera de ella, eran solamente relatados.¹⁸¹ Sin embargo, en relación con el espacio *offstage*, la obra no propone dos posibilidades. Existe un espacio invisible y distante, al que puede accederse a través de los *éisodoi*, pero no un espacio invisible próximo, pues no hay espacio escénico interior.

Esquilo ha compuesto *Suplicantes* sin hacer uso del *proskénion*.¹⁸² Esta determinación está comprometida con otras decisiones escénicas, pues la presencia de este espacio, diferenciado de la *orchestra*, ponía a disposición un provechoso potencial dramático: una alternativa de otra forma de egreso de escena, a través de la puerta; la posibilidad de jerarquización de los actores-caracteres en un nivel visual elevado

¹⁸¹ Desde un punto de vista, es la acción que sucede en el escenario la que es importante para la audiencia. Los sucesos *offstage* son corporizados en la imaginación de la audiencia sólo por la atención que se les da *onstage*. Pero desde otro punto de vista, las acciones *onstage* están allí para crear el espacio y la acción invisibles en la mente del espectador.

¹⁸² Basados en la polémica ya expuesta en relación con los orígenes (cfr. *ut supra* n. 178), características y usos de esta estructura, nos referimos a la ausencia de un espacio escénico que diferencie y destaque el rol de los actores respecto del del coro.

respecto del coro y la oportunidad de discriminar entre acontecimientos íntimos y acontecimientos públicos.

Suplicantes es singular porque actores-caracteres y coro-carácter comparten la misma superficie. La condición protagónica del coro ha conducido a una propuesta espacial diferente. El espectador debe concentrarse en las coyunturas que atraviesa este último, no en el destino del actor. Por este motivo, la distinción entre niveles de percepción visual está organizada en función del núcleo dramático particular de esta obra: las Danaides. *Suplicantes* no necesita de una “puerta trágica,”¹⁸³ sino de un espacio diferenciado y elevado al que pueda acceder el coro protagonista. Por ello, en esta obra, el objeto escénico supremo es el altar.¹⁸⁴ En el espacio *onstage* consituído por la abierta amplitud de la *orchestra*, Esquilo ha creado otro espacio, en el que sólo tienen cabida los protagonistas de la obra.

¹⁸³ Padel (1992: 354) considera que la puerta de la *skéné* es uno de los elementos más significativos de la tragedia. El título del apartado de su artículo consagrado a este recurso, “The tragic door: dialectics of inside and outside” dio nombre a esta categoría. Asimismo, según Zeitlin (1992: 75): “The second indispensable element of the theatrical experience is the space itself onstage in the Greek theatre, where the human actors situate themselves and the theatrical action takes place before the spectator. By convention this space is constructed as an outside in front of a facade of a building, most often a house or palace, and there is a door that leads to an inside, which is hidden from view”.

¹⁸⁴ No hay evidencia arqueológica en el Teatro de Dionisos que pruebe que la *orchestra* temprana estuviera permanentemente equipada con un altar. No obstante, indicios literarios internos (v.189) confirmarían su presencia en este drama. Sommerstein (1996) sostiene que el altar, en posición central, habría sido levantado en un montículo o colina y servido como la elevación sobre la que Dánao puede divisar a quienes se aproximan (vv. 176 y ss.; 710 y ss.). Dicha elevación tiene que haber sido muy importante, como indica Sandin (2003: 18), si se supone que habría contenido doce bustos o estatuas (lo suficientemente altas como para permitir colgarse de ellas), un altar y espacio para que trece personas pudieran sentarse en derredor (204-224). Sandin sostiene que, “the juxtaposition of altar, gods, actors and chorus in the relevant scenes also becomes hard, not to say impossible, to visualize if taking place in the middle of the orchestra”, por eso sugiere que los dioses estarían elevados de algún modo en la parte trasera y que el altar estaría al nivel del suelo enfrente de esta elevación. Otra alternativa sería que los dioses habrían estado pintados sobre una *skéné* construida *ad hoc*, como sostiene Polacco (1983: 74-76). A propósito de las discusiones en torno a la presencia y función del altar en el teatro de Dionisos del siglo V y su importancia para la puesta en escena de dramas de súplica, resulta imperativo el estudio de Rhem (1988). En él, el autor critica la tradicional y generalizada posición (Pickard-Cambridge y Arnott, entre otros) de que el altar utilizado en las tragedias de súplica habría estado ubicado próximo a la *skéné*. Para Rhem, este constituye el mayor obstáculo para comprender la representación de este tipo de tragedias. Según el autor (p. 274), “Despite the currently accepted view that the altar for suppliant plays could not have been located in the center of the *orchestra*, the literary evidence examined so far supports the presence of such an altar in that position which was used as a stage property during performances. It remains unclear whether this usable altar was a permanent fixture or a portable piece of stage furniture customarily located in the center of the *orchestra* during the City Dionysia”. Las discusiones en torno a la presencia del altar también involucran la polémica sobre la cantidad y función de los altares, ya que muchos sostienen que habría habido un segundo altar en el teatro, de carácter permanente, reservado para el culto de Dionisos e inutilizable para fines dramáticos (para más información sobre este asunto, cfr. Rhem *op. cit.*: 265 y ss.). En relación con este último debate, consideramos que el dato es secundario para nuestra primera aproximación al uso de los espacios en *Suplicantes*. Lo que interesa es la existencia de al menos un altar, independientemente de su permanencia y la exactitud de su localización, y la manera en que este se aprovecha para construir significados.

Dada esta composición del espacio escénico, la tragedia está estructurada sobre la base de dos coordenadas: una horizontal, que implica el traslado desde el espacio *offstage* hacia el *onstage*, y viceversa; otra vertical, que involucra el desplazamiento de ida y vuelta entre el espacio abierto de la *orchestra* y el espacio circunscripto del altar:

	<i>ONSTAGE/ OFFSTAGE</i>	<i>ORCHÉSTRA/ ALTAR</i>
DESPLAZAMIENTO	horizontal	vertical
DISTANCIA	lejanía	proximidad
ACCESO	<i>eisodoi</i>	montículo (<i>πάγος</i>)
OPCIONES	<i>bilateralidad</i> <i>orchestra/izquierda</i> u <i>orchestra/derecha</i> ¹⁸⁵	unilateralidad arriba/abajo
CARACTERES	masculinos	protagonistas
SENTIDO	lo uno/lo otro	seguridad/inseguridad

La configuración de la sintaxis espacial no sólo determina la arquitectura teatral de la que se abastece la trama, sino también las alternativas de movimiento y las modalidades de ingreso y egreso, asociadas a las dimensiones del teatro y a la manipulación del tiempo, en función del diseño dramático. De este modo, el espacio dramático de *Suplicantes* propone una dialéctica entre un *aquí* y un *allá* (las inmediaciones del altar en la costa de Argos vs. la polis o el mar), y un *aquí* y un *más aquí* (los alrededores del espacio sagrado y la instalación del altar propiamente dicho), todos emplazamientos propios del espacio escénico exterior. Esta última cualidad permite construir la sensación que sustenta el drama: la inseguridad. En un emplazamiento marginal, las Danaides han huido de un sitio e intentan pertenecer a otro. En esa frontera que representa su condición de desprotección, los movimientos hacia y desde el espacio del altar materializan sus cambios de ánimo y de suerte.

¹⁸⁵ Consideramos que el espacio escénico del drama exige dos accesos. Stanley (1970: 193) sostiene, en cambio, que se habría tratado de uno único. La autora fundamenta su posición en la necesidad de que el actor que representaba a Dánao y al heraldo de los Egipcios tuviera oportunidad de cambiar de vestuario. En relación con este argumento, Polacco (1983: 77) contraargumenta que se trata de pasajes musicales, cantados y danzados, que habrían dado tiempo suficiente para resolver esta cuestión técnica. En este caso, el crítico italiano privilegia el punto de vista del espectador y el peso que éste tiene en la construcción de sentido de la tragedia: “E ancora una volta la situazione si trasferisce puntualmente al santuario di Diòniso ad Atene: la pàrodos orientale è volta verso la strada che scende al Falero, la pàrodos occidentale è invece volta verso la strada che sale all'ingresso all' acropoli (...) Per il pubblico ateniese, che dai suoi seggi vedeva le alture tra l'acropoli e il mare e in fondo il mare stesso, le parole del dramma dovevano riuscire chiarissime.”

3.1. COORDENADA HORIZONTAL: *ONSTAGE/OFFSTAGE*¹⁸⁶

En el mapa de relaciones espaciales que propone la obra, las convenciones escénicas trazan áreas supeditadas a las relaciones sociales entre los géneros. Si, en la estructura teatral ordinaria, las mujeres estaban confinadas al interior del *oikos* y los hombres tenían el dominio del espacio exterior, en *Suplicantes* la regla se traduce en otra relación de poder, que asigna a los hombres la facultad de migrar y a las mujeres el imperativo de permanecer en el único sitio invulnerable del afuera. De esta manera, todos los caracteres masculinos pueden moverse horizontalmente, desde la *orchestra* hacia los espacios laterales, en tanto que las Danaides, único carácter femenino, acotadas a su naturaleza coral y genérica, nunca abandonan la circunferencia central. La permanencia constituye una señal de debilidad; la migración, una de poder.

En la coordenada horizontal, es notable el aprovechamiento de la arquitectura teatral. Como la ausencia de *skené* impide que los actores-caracteres puedan ingresar y salir de escena por un sitio diferente de los *eisodoi*, Esquilo ha convertido los ingresos de los caracteres en excepcionales escenas, a partir del recurso del “anuncio extendido”. Condiciones de acceso, ilusión de distancia y un sagaz esquema dramático se combinan para generar los momentos más patéticos de la trama, en dos escenas espejo que, además, se valen de otra dualidad espacial: la tensión entre izquierda/derecha, es decir, ciudad/mar, garantía/riesgo.¹⁸⁷

Los nativos (Pelago y guardias) llegan desde la izquierda; los forasteros (Danaides, Dánao y el heraldo de los Egipcios), por la derecha. Una vez que los protagonistas (Dánao y Danaides) se instalan en el espacio de transición, la *orchestra*, el empleo de los *eisodoi* es consistente con los tópicos principales de la obra: las Danaides, *parthénoi* y *astóxenoí*, sólo abandonan el espacio sagrado de súplica por única y primera vez para trasladarse hacia la izquierda (Argos), cuando ya han sido aceptadas como metecas/Argivas. En cambio, Dánao, por su condición de género y su

¹⁸⁶ Como hemos señalado, la puesta en escena de una tragedia griega clásica continúa siendo una cuestión abierta, apoyada en numerosas conjeturas. Por lo tanto, es necesario aclarar que, cuando se usan expresiones idiomáticas indispensables como *onstage* y *offstage*, los términos no deben ser considerados literalmente. La referencia al escenario (*stage*) involucra la capacidad de visión del espectador, y no el espacio físico de actuación elevado.

¹⁸⁷ Padel (1992: 343) “Tension between eisodoi was part of tragedy’s ‘symbolic topography’. In suppliant plays, for instance, it was expected that one eisodos led “out” (abroad), and one led “in” (to the protecting city); one in the direction of danger, the other of safety”.

función dramática de *ángelos*,¹⁸⁸ migra repetidamente desde la *orchestra* hacia la izquierda, oficiando de tutor y vínculo entre ambos espacios. De esta manera, el padre subraya la tensión entre el adentro y el afuera del espacio escénico, de donde provienen las fuentes del cambio dramático.

En definitiva, la coordenada horizontal representa la identidad étnica pura de los Argivos y Egipcios (representados por el heraldo), que sólo transitan por uno de los *eisodoi*, aquel que se corresponde con su origen, su aspecto y su conducta. En cambio, los protagonistas franquean ese límite y circulan por ambos pasillos, escenificando su naturaleza mixta a partir de la circulación espacial.

En la obra, la dimensión arquitectónica se asocia íntimamente con la dimensión somática, ya que, en teatro, el énfasis cae inevitablemente sobre el cuerpo.¹⁸⁹ En *Suplicantes*, los *eisodoi* se corresponden con las máscaras y el altar se corresponde con los ramos. La percepción cromática, por lo tanto, también acompaña la construcción de sentido en relación con el complejo contraste griego/bárbaro que la obra propone. Quienes llegan desde la derecha portan máscaras oscuras; quienes lo hacen desde la izquierda, máscaras claras. No obstante, las Danaides materializan su carácter híbrido a través del contraste entre la negrura de sus rostros y la blancura de los ramos, que constituyen una extensión de su propio cuerpo. En el caso de Dánao, su condición mixta se representa a partir de la asociación física con la escolta de guardias Argivos, de semblante claro.

El espacio *offstage* no ofrece la alternativa interior/exterior en *Suplicantes*, sin embargo, lo oculto para el espectador tensiona en dos posibilidades de espacio distante, ambos intensamente inminentes: Egipto y Argos.

3.2. COORDENADA VERTICAL: ORCHÉSTRA/ ALTAR

La coordenada vertical explota las posibilidades simbólicas del altar, que contiene las imágenes de los dioses.¹⁹⁰ Se trata de un espacio de representación dentro

¹⁸⁸ Padel (1992: 363) señala la sutil diferencia entre dos términos técnicos, *ἄγγελοι* y *ἐξάγγελοι*: “*Ángeloi*, “messengers”, tells you what has happened outside the tragic site. (...) But the *exángelos*, “messenger out”, brings out news from inside”.

¹⁸⁹ Zeitlin (1992: 71).

¹⁹⁰ El texto refiere a un promontorio (*πάγον*, 189), propiedad de una comunidad de dioses públicos (*ἀγωνίων θεῶν*, 189), sobre el cual hay un altar común (*κοινοβωμίαν*, 222; *βωμός*, 84, 190; *βωμῶν*,

de otro, cuya característica diferencial es la altura prominente respecto del espacio abierto de la *orchestra*,¹⁹¹ que el coro comparte con el resto de los caracteres. El altar simboliza poder, tanto en el aspecto compositivo como en el universo intradramático. Desde la perspectiva compositiva, señala una jerarquía entre los caracteres: a esta elevación sólo acceden los protagonistas. Dentro de la trama, el privilegio visual/cognitivo de Dánao indica la autoridad de éste sobre sus hijas. De hecho, Dánao asciende libremente a la fortaleza, mientras que las Danaides, en coherencia con su naturaleza femenina, demandan instrucciones masculinas para desplazarse, tanto hacia arriba como hacia abajo. Dánao y Pelasgo, por lo tanto, controlan casi completamente la única alternativa de traslado que tienen las jóvenes.¹⁹² Por otro lado, el impedimento de los demás personajes para subir al altar demuestra la inquietante contradicción entre víctima y victimario, que se aprovecha en la obra para movilizar los sentimientos de empatía hacia Pelasgo. El rey está más próximo al *théatron*, espacio del espectador, que los protagonistas.

La dimensión somática en la coordenada vertical no está vinculada con los objetos que caracterizan a los cuerpos intervinientes, sino con su actividad. Como afirma Zeitlin respecto de este elemento esencial de la experiencia teatral: “We see this body before us in the theatron, the viewing place, in rest and in movement. We observe how it occupies different areas at different times onstage, how it makes its entrances

751), con diversas imágenes divinas (βρετέων, 430; βρέτεια, 463; βρέτεος, 884).

¹⁹¹ Que el lugar sea elevado lo indica sobre todo el término *πάγος* (189), pero también la comparación del lugar con la popa de una nave (345), la comparación de las Danaides con una novilla que encuentra refugio en las rocas escarpadas (350-354) y el hecho de que Dánao pueda tener una visión privilegiada (176 y ss.; 710 y ss.). No obstante, los versos 508-509 resultan decisivos para esta inferencia: Pelasgo invita a las Danaides a dejar la altura y a acercarse donde él se encuentra (“hasta el nivel del prado”, *λευρὸν κατ’ ἄλσος*, 508). Por lo tanto, se marca una oposición escénica entre *πάγος ἀγωνίων θεῶν* (189) y *λευρὸν κατ’ ἄλσος* (508), una altura sagrada y una planicie igualmente sagrada, pero abierta y, por lo tanto, accesible (509). Esta oposición es todavía más razonable si se considera la anotación de Sommerstein (2008: 357) respecto del verso 508: “I have shown in *Museum Criticum* 30-31 (1995-96) 114-7 that ἄλσος in Aeschylus (and occasionally in other poets contemporary with him) means not ‘grove’ or ‘sacred enclosure’ but ‘level expanse.’”

La anotación de Ferrari (1986: 147 n. 22) a propósito de este sustantivo es informativa tanto respecto de su trascendencia escénica como de su característica de espacio elevado: “Πάγος sarà il termine ripetutamente impiegato per designare il costone roccioso a cui viene inchiodato Prometeo (cfr. *Prom.* 20, 117, 130, 270).” Para ampliar información sobre el debate acerca de la elevación del altar en esta obra, también pueden consultarse Taplin (1977: 448-449; 457), West (1979: 135-140) y Scullion (1994: 42-49) y Sommerstein (1996: 37-39).

¹⁹² Una de las pruebas de que el espacio conlleva una significativa carga simbólica es la excepción a esta regla. En el verso 911, cuando Pelasgo llega a la *orchestra* para socorrer a las Danaides enfrentándose al heraldo, el pavor de las jóvenes las impulsa, por única vez en la obra, a desplazarse sin esperar directrices de sus protectores. Por lo tanto, la irregularidad es utilizada para señalar, a través de la sintaxis espacial, el extremo patetismo de la coyuntura.

and exits, how it is situated at times alone or, more often, in relation to others”.¹⁹³ Entre todas estas actitudes somáticas, la autora destaca que lo que más interesa a la audiencia en el escenario es el cuerpo en un estado innatural de *páthos*. En el caso de *Suplicantes*, la postura de padecimiento se puede cumplimentar gracias a la existencia del altar. Cuando las Danaides ocupan este espacio, su cuerpo se encuentra reducido a una condición pasiva y débil, ya que la estrechez del montículo las condiciona a permanecer sentadas, o al menos estáticas. Por lo tanto, no sólo la arquitectura teatral diferencia los dos espacios, en función de su amplitud o su altura, sino también las distintas posibilidades de movimiento corporal: en la *orchestra* tiene lugar la danza; en el altar el reposo.¹⁹⁴

Sin embargo, la actitud somática produce una contradicción en relación con la ocupación del espacio, pues el altar constituye el área de privilegio e inmunidad. Cuando las Danaides se desplazan hacia arriba, su movimiento y disposición corporal expresan el temor ante los caracteres que invaden el espacio de la *orchestra*. La toma del altar, el espacio más extremo, el *más aquí*, señala, de este modo, los momentos del *páthos* más extremo. La característica especial de este espacio de representación es que, a diferencia de la “puerta trágica” de la *skéné*, no promete salida, ni del escenario ni de la coyuntura.

Esquilo también ha logrado beneficiarse al máximo de la sintaxis espacial en relación con el espacio visible. Si el desplazamiento vertical hacia arriba es indicativo de la inseguridad de las Danaides, el descenso simboliza el anhelado movimiento hacia afuera del espacio sagrado, presagiando la circulación espacial que eventualmente conducirá hacia Argos, en el final de la obra. Por lo tanto, el vaivén entre lo alto y lo bajo del espacio *onstage* es el síntoma de los cambios en la coyuntura dramática de las Danaides.

La puesta en escena es una parte esencial y significativa en la composición de una obra dramática. Para ser interpretada de manera cabal, la tragedia griega debe ser vista. Con una idea más clara de las herramientas dramáticas de las que se habría valido Esquilo para poner en acción el problemático texto conservado de *Suplicantes*, podemos proponer una mirada espacial sobre la obra que tenga sentido dramático en el

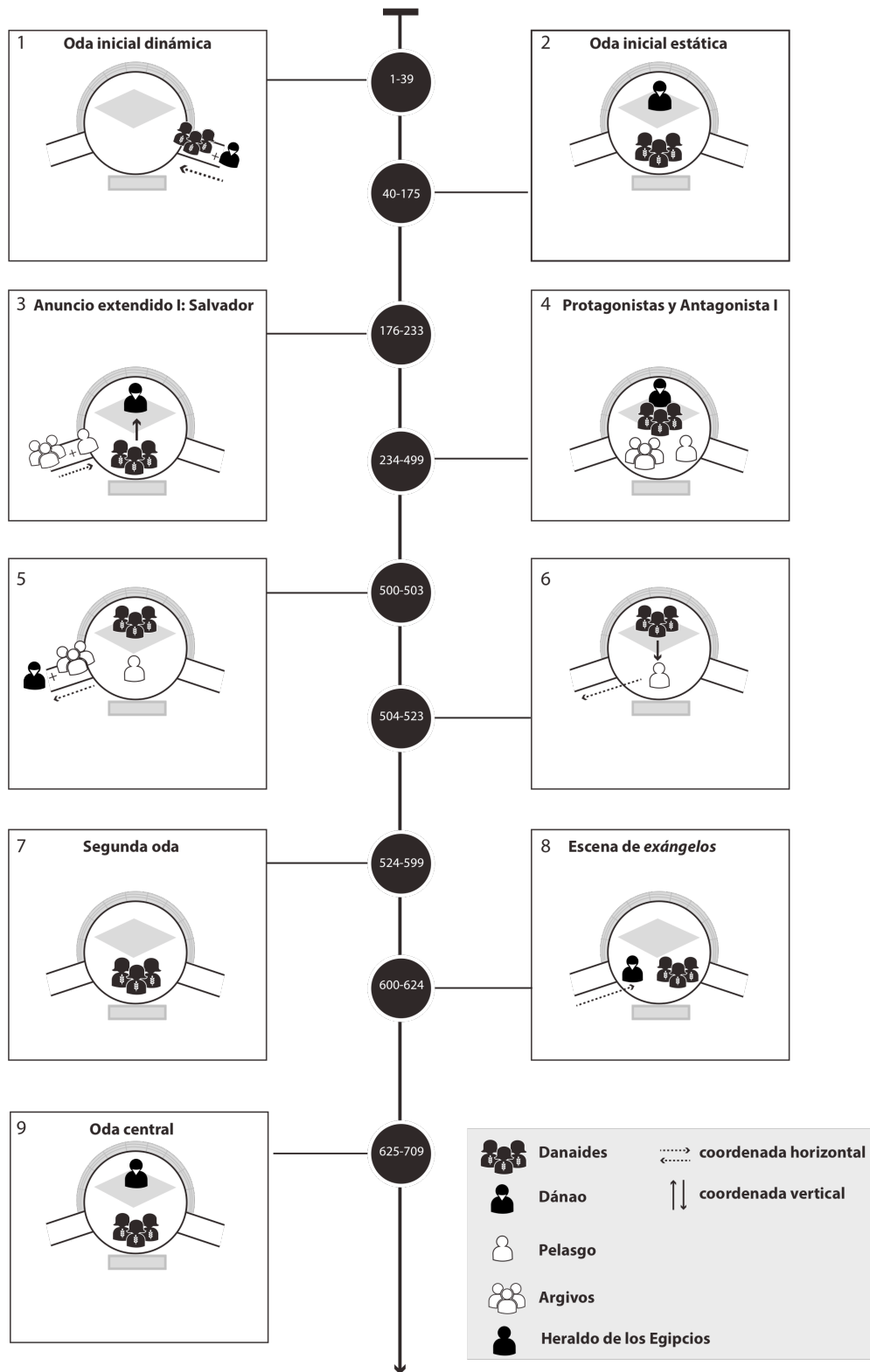
¹⁹³ Zeitlin (1992: 72).

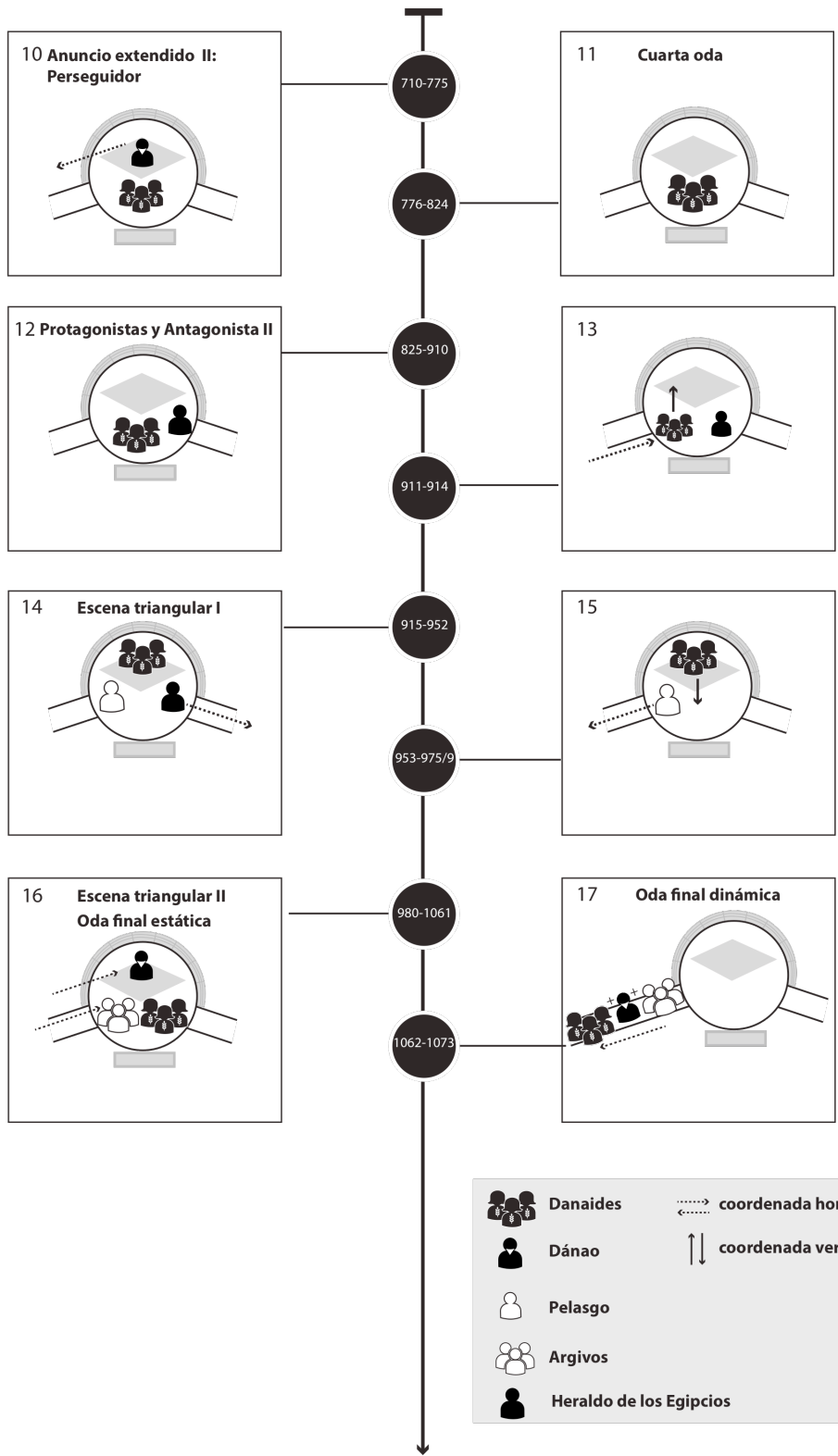
¹⁹⁴ Esta opinión es la que sostiene Ley (2007: 20).

teatro de Dionisos del siglo V a. C., al menos en relación con lo poco que sabemos de él con certeza. A continuación, ofrecemos un esquema apoyado en las indicaciones escénicas que provee el manuscrito, para poder comprender los principios que gobiernan la combinatoria de los constituyentes espaciales en *Suplicantes*. El gráfico pretende que el conjunto de las escenas que componen el drama pueda ser abarcado visualmente en su totalidad, para percibir reproducciones y alteraciones, continuidades y contraposiciones en el aprovechamiento del espacio.¹⁹⁵ Debido a la corrupción del manuscrito y a la oscuridad de ciertos pasajes, el cuadro no constituye un inventario de las indicaciones escénicas de *Suplicantes*, sino una interpretación a partir de los datos disponibles y de ciertas decisiones personales. Estas últimas están fundamentadas en dos presupuestos: 1. toda obra dramática pretende lograr un “diálogo” entre texto y espectáculo; 2. el espacio constituye un recurso estratégico para comunicar sentidos.

En la sinopsis, la dimensión arquitectónica contempla la coordenada horizontal, que involucra el tránsito *onstage/offstage* (*orchestra/eisodoi*), y la coordenada vertical, que implica el ascenso/descenso en el espacio escénico dentro del espacio escénico (*altar/orchestra*). El altar elevado está representado por un rombo. La *orchestra* presenta forma circular porque continúa siendo la imagen difundida y reconocida del teatro griego clásico, no porque resulte un dato trascendente para nuestra interpretación. El cuadro también muestra la dimensión somática. Los caracteres son representados subrayando su condición genérica y étnica, lo que permite apreciar los exquisitos contrastes señalados previamente. En cuanto a los movimientos corporales, dos vectores señalan la diferencia entre migración (que implica la circulación *onstage/offstage*) y desplazamiento (que involucra un cambio de posición dentro de los límites del espacio *onstage*). Naturalmente, el diagrama impide representar las actitudes somáticas danza/reposo, que deben deducirse a partir del cambio de espacio, en virtud de las dimensiones señaladas.

¹⁹⁵ La cantidad de escenas que permiten registrar cambios en el empleo del espacio ha exigido la división de la sinopsis en dos. Dado que la oda central escinde la obra en dos partes, se ha optado por mantener el mismo criterio en el diagrama, de manera de facilitar la compulsión entre escenas.





OBSERVACIONES:

La riqueza de la propuesta escénica de la obra es inmensa. Por consiguiente, estos comentarios no pretenden agotar las posibilidades de análisis que ofrece la sintaxis visual. En cambio, procuran señalar las oscuridades que presenta el texto para determinar con certeza algunos movimientos escénicos. El diagrama ambiciona que estén a la vista las analogías y oposiciones entre los distintos cuadros.

Cuadro 2 (40-175): Las ventajas de este cuadro de apertura son inmediatamente perceptibles. Tras el desconcierto inicial ocasionado por el ingreso de un actor-carácter escoltando al coro, debe haber resultado una sorpresa para el espectador la localización diferenciada del personaje en la posición más sobresaliente del espacio escénico. Este anticipo visual habría preparado a la audiencia para la primera intervención discursiva de Dánao. Ubicando a uno de los caracteres en el altar, Esquilo habría pretendido enfatizar la escena subsiguiente, tanto como la función esencial de Dánao.

Cuadro 3 (176-233): No hay posibilidad de señalar con exactitud en qué momento Pelasgo y los guardias se habrían hecho visibles para la audiencia, ni en qué medida el “anuncio extendido” se habría correspondido con un tránsito prolongado de los actores a través de los *eísodoi*. Es probable que el rey llegara sobre un carro (ὄχημασιν, 183). Sobre este movimiento, Taplin (1977: 198-203).

La otra dificultad del cuadro consiste en precisar el instante en el que las Danaides se instalan junto a Dánao en el altar. A propósito de los versos 188-189 y 191, dice Di Marco (2007: 185): “Ma quando Danao termina la sua rhesis il Coro non ha ancora abbandonato la propria posizione nell’orchestra. Una sollecitazione alle figlie ad affrettarsi si legge ancora al v. 207, nel corso della sticomitia con la corifea: μή νυν σχόλαζε. Evidentemente a questo punto dell’azione scenica le vergini sono ancora distanti dal padre. Il che è confermato dalla risposta del v. 208: θέλωμ’ ἄν ἤδη σοὶ πέλας θρόνους ἔχειν. È probabile che la vera e propria ascesa cominci solo ora. Essa si è certamente conclusa quando poco più tardi Pelasgo entra in scena e si rivolge alle supplici (vv. 234 ss.). Ma a partire da quale momento le Danaidi si sono ricongiunte con il vecchio genitore? La sticomitia dei vv. 207-21 non offre alcuna indicazione in proposito.”

Sommerstein (2008: 312) acepta en este pasaje la transposición de Hermann, según la cual el orden de los versos 207 y 208 está invertido. Más allá de esta mínima diferencia textual, es posible que el ascenso de las Danaides hubiera comenzado en este momento, ya que se suceden las invocaciones a algunos de los dioses representados en el altar. El verso 224 también es trascendente en términos escénicos, ya que el imperativo ἴζεσθε (“sentaos”, 224) retoma la forma προσίζειν (“acercaos y sentaos”, 189) que habría iniciado las indicaciones de movimiento. En este punto, es factible que las Danaides hubieran completado el ascenso. El pasaje carga de fuerza religiosa/sacra un movimiento escénico de asentamiento, central para la temática de súplica del drama, en el que, indudablemente, se destaca la posición elevada del coro.

Cuadro 4 (234-499): En este cuadro, la diferencia de género se muestra notablemente significativa. Esquilo trama la antítesis masculino/femenino desde los comienzos de la obra y lo remata en el cuadro final, en el que el contraste visual se asocia y refuerza con el contraste acústico y discursivo. Las consideraciones de género en la obra son más profundas que las que revelan las palabras de los caracteres. Esquilo construye la acción mediante un patrón de voces femeninas (o con aires de femineidad) y masculinas que alternan y se oponen. El cambio entre puntos de vista masculinos y femenino sugiere que Esquilo consideró la misma pauta al dirigir la obra.

Este molde de una de las escenas que inicia la obra pone en acción lo que está implícito en el texto en relación con el género, la etnia y la norma cívica. Las marcas de diversidad lingüística se conjugan con el contraste de máscaras. Resulta interesante la paradoja visual generada por el contraste entre las máscaras oscuras y los ramos coronados de blanco que portan las Danaides (que acompaña el asombro manifestado por Pelasgo en el discurso de los versos 234 y ss.) En relación con esto, si bien gran parte de la crítica ha reprobado el hecho de que Dánao hiciera que las jóvenes lleven adelante su caso, el cuadro escénico mitiga las posibilidades del reproche, ya que las Danaides confrontan a Pelasgo desde una posición segura y, además, de privilegio escénico y dramático.

Cuadro 5 (500-503): El segundo movimiento escénico de Dánao, relevante por implicar el tránsito hacia la ciudad a través del *eísodos* opuesto por el que había ingresado junto a sus hijas, señala su trascendencia a través de la compañía de los guardias. Es una incógnita si Dánao se habría retirado con la escolta completa de Pelasgo o sólo con la mitad. Nuevamente, es elocuente el contraste de color.

Cuadro 6 (504-523): Según indica el verso 508 pronunciado por Pelasgo (λευρὸν κατ' ἄλλος νῦν ἐπιστρέφου τόδε), las Danaides todavía permanecen en el altar. Sin embargo, a pesar de las garantías obtenidas tras el *agón* con el rey y de la reciente retirada de Dánao protegido por los guardias (503), la acinesia de las jóvenes habría destacado su sentir, aún intranquilo. El descenso de las Danaides posterior a este diálogo con Pelasgo (cuyo momento exacto es difícil de establecer) habría resultado un indicio de su confianza en el rey y sus promesas. No parece probable que, en esta oportunidad, las Danaides cantaran sobre el altar, cuando tiene lugar una discusión sobre los espacios. De hecho, el descenso de las Danaides aparenta ser la única motivación para que Pelasgo no se retire junto a Dánao y sus guardias unos versos antes. Incluso, es posible un sentido más profundo del movimiento, como indica Ferrari (1986: 151): “A proposito di tale discesa osservava il Tucker (1889: 105) che «questo movimento è ovviamente privo di necessità interna in relazione alla trama e rappresenta solo un trasparente espediente drammaturgico per dislocare il Coro in vista del successivo stasimo». Forse: eppure il Coro canterà proprio sul rialzo lo stasimo dei vv. 776-824; e comunque va sottolineato che il movimento di discesa al piano, trasferendo le coreute fuori dello spazio sacrale, conferma il successo, seppur parziale, da esse ottenuto nei confronti di Pelasgo, ossia il dato per cui adesso le Danaidí non si configurano più come supplici inseguite ma hanno acquisito il diritto, benché non ancora ratificato dalla comunità, di calcare liberamente il suolo argivo anche al di fuori della extraterritorialità connessa al rialzo sacro.”

Cuadro 9/ 10: El texto no presenta ninguna indicación de la ubicación de Dánao en el altar, pero según el modelo de las otras dos odas en las que Dánao comparte la escena con las Danaides (**cuadros 2 y 16**), es probable que el ascenso se produjera en algún momento previo al inicio del canto. De hecho, esta es la posición que debe mantener Dánao hasta la segunda escena de anuncio (**cuadro 10**).

Cuadro 10: Es muy poco probable que los espectadores pudieran ver alguna presencia egipcia en simultáneo con el anuncio extendido de Dánao, ya que entre el verso 710 (comienzo del anuncio) hasta el efectivo ingreso del heraldo (probablemente en el verso 836) se desarrolla una oda coral (**cuadro 11**).

Cuadro 12: La insistencia en la apariencia de los Egipcios durante el anuncio extendido de Dánao tiene efecto sobre la recepción de este cuadro, ya que no sólo el discurso, sino fundamentalmente la percepción óptica, señalan una afinidad inquietante entre las jóvenes helenizadas y sus perseguidores, representados por el heraldo. Esta similitud visual contrasta con la diferencia de conducta entre las Danaides y el emisario, representada a través de los ramos.

Resulta fundamental, para la construcción del *páthos* de la escena, el hecho de que las Danaides y el heraldo se encuentren en la *orchestra*, ya que este espacio es el que representa la condición de inseguridad de las Danaides (cfr. **Cuadros 3 a 6**, fundamentalmente este último).

Respecto de la dificultad para definir el momento preciso del ingreso del personaje a escena, Taplin (1977: 218) señala una posibilidad de interpretación diferente de la que sostienen las ediciones más reconocidas que, como hemos señalado (cfr. apartado II.2.4), adjudican los versos 825, 826, 826a y 826b a un coro de Egipcios. El autor propone: “the Herald first sings at 836. If so, then I should be inclined, along with the scholiast and with most editors, to regard 825-35 as an entrance announcement sung by the Danaids. In that case 825-35 is one of the very few examples of a lyric entry announcement: cf. *Seven* 854c*. The unusual lyric announcement keeps up the high emotional pitch”.

Cuadro 13: No hay certeza de que Pelasgo ingrese junto a los guardias. Existen dos posibilidades: que a partir del verso 503 los Argivos comiencen a escoltar a Dánao o que, desde el mismo momento, la custodia se dividiera por la mitad. Por la forma intempestiva en la que llega el rey en el verso 911, consideramos que lo hace solo. Por otro lado, creemos que el *agón* entre Pelasgo y el heraldo (que, según sostenemos, no tiene compañía) tiene mayor contundencia si se trata de un enfrentamiento uno a uno (**cuadro 14**).

Como no hay una indicación escénica precisa, puede presumirse que, en algún momento mientras dura la sorpresa por la llegada de Pelasgo, las Danaides aprovecharían para ascender al espacio protegido del altar.

Cuadros 14 y 16 (escenas triangulares): A pesar de no tomar parte en el diálogo que corresponde al cuadro, las Danaides (**cuadro 14**) y Dánao (**cuadro 16**) ocupan un fondo visual al que el espectador no puede haber sido indiferente, ya que se trata de la posición escénica más sobresaliente. En ambos casos, los testigos intradramáticos de cada uno de los dos *agones* que tienen lugar en la *orchestra* son víctimas del conflicto que tiene lugar.

Cuadro 15: Sin dudas, habría resultado más elocuente la retirada del rey en soledad, anticipando el traspaso de poder de Pelasgo hacia Dánao. Sin embargo, la mención de los guardias en el verso 954 podría sugerir la presencia de la mitad de la escolta (**cuadro 5**), aunque esta referencia fugaz no necesariamente indica la presencia de los guardias.

Respecto del movimiento de descenso de las Danaides, señala Ferrari (1986: 153): “Né il testo incorpora alcun segnale sull'esatto momento in cui le coreute abbandonano definitivamente il rialzo (probabilmente ai vv. 977-79, in concomitanza col dislocarsi di ciascuna ancella al fianco della propria padrona)”.

Cuadro 16: Conservando Pelasgo la mitad de su custodia, Dánao habría llegado con la mitad faltante, para completar el número necesario para el *agón* coral. Otra posibilidad más audaz habría sido la llegada de Dánao significativamente señalada por la multitud de hombres blancos en su compañía.

La toma de posición escénica de Dánao es exacta a la del **cuadro 2**. Así como en los **cuadros 12 y 14**, el *agón* coral habría tenido lugar en la *orchestra*. Esto establece una diferencia respecto del **cuadro 4**, en el que puede advertirse la dominancia escénica de las jóvenes sobre el rey, que luego se traslada al resultado del *agón*. La homologación espacial entre Danaides y Argivos habría ayudado a construir el clima de suspenso, representando la posibilidad de éxito de cualquiera de las partes.

4. INNOVACIONES EN LA CARACTERIZACIÓN Y EN EL ESPACIO DE REPRESENTACIÓN A PARTIR DE LOS RECURSOS TÉCNICOS EXISTENTES

El análisis de la función de cada uno de los actores-caracteres que componen la acción de *Suplicantes* ha demostrado que toda la obra se sustenta en una red de relaciones entre personajes, no simplemente en la construcción de un rol central. El diseño de cada rol particular, por lo tanto, no debe ser apreciado como un fin en sí mismo, sino como una pieza puesta al servicio de la acción integral del drama. En *Suplicantes*, se ha revelado un apropiado ensamble entre los caracteres, adecuado a tres tópicos sobresalientes de la trama: súplica, matrimonio y la dicotomía griego-no griego.

En el capítulo hemos probado la importancia que tiene el análisis de los caracteres desde un enfoque performativo, es decir, que considere a cada uno de los personajes intervinientes a partir de su actuación audiovisual. Al pensar la tragedia como totalidad y considerar las intervenciones discursivas en diálogo con las participaciones escénicas, los caracteres revelan su trascendencia dramática. Fundamentalmente, el menospreciado carácter de Dánao cobra sentido pleno en su destino multipropósito, al igual que se pone en evidencia el plan compositivo que demanda la implicación activa de los Argivos. La configuración de una urdimbre de personajes que propone un protagonismo complejo, compuesto por el coro-carácter y un actor-carácter, tanto como un vínculo antagónico doble que favorece circunstancias de conflicto antitéticas, se constituye como una prueba irrefutable de la laboriosa y reflexiva planificación del dramaturgo, que supo explotar con lucidez y absoluta pericia las posibilidades que le ofrecían dos actores. A partir de una cantidad de recursos humanos limitada, el desplazamiento de las funciones entre los agentes dramáticos intervinientes colabora para componer una tragedia inusual, con un coro protagonista, femenino y bárbaro.

Asimismo, hemos podido apreciar que la composición de la red caracteres de la obra se encuentra íntimamente ligada a la ocupación del espacio escénico. Cada personaje se asocia a movimientos y sitios específicos que informan sobre su idiosincracia y función en el drama. La permanencia de las protagonistas en el espacio constantemente visible de la *orchestra*, impuesta por su naturaleza coral, promueve una organización dramática según la cual las Danaides interactúan con todos los actores-caracteres, todos ellos hombres con la potestad de migrar en el espacio

escénico. Este movimiento espacial es el que promueve las alteraciones de la suerte del personaje colectivo principal. Por consiguiente, el protagonismo del coro ha orientado una sintaxis espacial diferente, en la que se destaca el uso del altar ubicado en la *orchestra*, para señalar la jerarquía entre los caracteres. A partir de este espacio de privilegio, las coordenadas horizontal y vertical condicionan los movimientos escénicos de los personajes y colaboran en la construcción de sentidos vinculados con el poder y seguridad.

CAPÍTULO III

¿(IN) MADUREZ DRAMÁTICA?

Articulación de los patrones dramático y escénico en la composición trágica

1. Menosprecio de la relevancia dramática de *Suplicantes*. ¿Trama o tragedia primitiva?

La liricidad y el protagonismo del coro han sido las características que más han influido en la separación de *Suplicantes* del resto de las tragedias conservadas, valiéndole, antes del hallazgo del papiro que puso en cuestión su conjeturada datación temprana, la calificación de “primitiva”. Es indiscutible que esta arbitrariedad, condicionada por el incomparable planteo compositivo de esta obra, restringió la estimación de su calidad dramática. El crítico intenta leer en la obra lo que espera encontrar, decepcionándose cuando no lo logra. De este modo, el acercamiento a *Suplicantes* a partir de un patrón dramático estandarizado, ha predisposto juicios interpretativos como el de Tucker,¹ quien sostiene que *Suplicantes* fracasa en el efecto dramático, pues no hay para él ninguna acción apasionante en la obra y, pese a su admirable poesía, habría resultado “chata” sin el efecto espectacular de un coro multitudinario. Más allá de la antigüedad de esta apreciación y de otras tantas posibles citas que redundarían sobre el mismo dictamen,² el derrotero de los estudios sobre *Suplicantes* ha sido guiado por las miradas de prestigiosos eruditos, engegucidos por las polémicas en torno a la datación de la tragedia.

En medio de estas interpretaciones aciagas, el criterio de Kitto (1961) ha sido

¹ Tucker (1889: xvi): “There is no thrilling action in the piece, and despite its admirable poetry it would have fallen flat as a drama if only twelve or fifteen Danaids had provided the spectacle. But with a chorus of fifty the case is different.” Entre quienes han considerado la pieza como una extravagancia primitiva, ninguno dudó en aceptar esta fútil e inconveniente multitud de extras. La posición sobre la puesta en escena estuvo determinada por la manera en que ha sido concebida la relación entre palabras y acción en el teatro griego clásico. Los estudios de fines del siglo XIX y principios del XX tendieron a asumir que la *performance* aspiraba a ser realista; en el extremo opuesto, un grupo de estudiosos, a mediados de siglo XX, propuso equiparar el drama griego con las convenciones no naturalistas de los dramas japoneses Noh y Kabuki, cuestionando si los más simples movimientos u objetos escénicos habrían sido representados miméticamente. Entre el teatro realista y el de discursos, Taplin (1977: 31) ha sabido encontrar el justo medio, poniendo su atención sobre las acciones significativas del drama, cuya trascendencia se infiere del texto: “If actions are to be significant, which means they must be given concentrated attention, then time and words must be spent on them”.

Para más información acerca de las conjeturas sobre la espectacularidad en *Suplicantes*, Taplin (1977: 202 y ss.).

² Robertson (1936: 104) opina que la acción y la caracterización en *Suplicantes* son simples e incluso rudimentarias. Bowra (1933: 81) sostiene: ‘Such action as there is consists of their [the suppliants] efforts to secure protection, and the arrival of a herald from Egypt announcing the presence of the rejected suitors’. Murray (1955) sintetiza el argumento como un pedido de protección dirigido a Pelasgo, quien refiere la pregunta al *demos*. En los dos últimos casos, la sinopsis revela que, para estos estudiosos, el drama tenía lugar a partir de la llegada de Pelasgo, lo cual deja fuera no sólo la coyuntura que hace de la obra una tragedia, sino también al coro como carácter protagónico. Otras numerosas descalificaciones de la calidad dramática de *Suplicantes* están compiladas en el artículo de Sheppard (1911: 222-223). El autor resultó ser una notable excepción entre los estudiosos de su época por intentar rescatar la obra de este destino crítico a partir de la puesta en valor de la que él considera la “primera escena” de la tragedia: la oda inicial.

una excepción. En 1939, la primera edición del libro *Greek Tragedy* comenzaba con la aseveración de que *Suplicantes* era la primera obra conservada del drama europeo. Dos décadas después, en la tercera edición del libro, el autor rectifica esta conjetura, reconociendo la existencia y validez del papiro *Oxy. 2256.3*. Sin embargo, la enmienda no ha injerido en la alteración del memorable título del capítulo inicial, que involucra el estudio de la obra. *Suplicantes* continuó siendo, a los ojos de Kitto, una “tragedia lírica”. Sin duda, esta renovada edición refleja el principio que, según el autor, anima a toda obra de arte: la íntima conexión entre forma y contenido.³ El compromiso continuo de Kitto de mostrar a la tragedia griega como un fenómeno cultural vivo y al dramaturgo como productor de un tipo de arte diseñado para ser visto explica no sólo por qué el autor decidió conservar un título que describe perfectamente la esencia de *Suplicantes*, sino también por qué un título semejante no va en desmedro de la excelencia dramática. Afirma Kitto en 1961: “By all means let us think some passages in the play clumsy; nevertheless the greater part of it handles a profoundly tragic situation -and a familiar one- with immense power. Our first duty is to discover where Aeschylus laid the emphasis; we may assume that he built the play as he felt it. Certainly, those who find it undramatic cannot tell us, except by accident, what it is about, for they will not have seen the drama”.⁴

Kitto coloca en el centro de la polémica alrededor de la calidad dramática de *Suplicantes* un elemento despreciado por quienes han sentenciado su inmadurez: la dimensión visual, asociada a la puesta en escena, recobra su peso en la construcción de significado. De este modo, una obra que aparenta ser llana al ser leída, descubre su sofisticación cuando se reconstruye su representación. A pesar de su clarividencia, Kitto no ha profundizado en el análisis de la puesta en escena de *Suplicantes*. Pero, años más tarde, su precursora perspectiva sobre el drama griego clásico fue cumplida por la revolucionaria labor de Taplin (1977, 1978), quien acuñó el concepto de

³ Esta es la premisa que domina otro reconocido trabajo de Kitto: *Form and Meaning in Drama*, de 1956.

⁴ Kitto (1961: 3). Garvie (1978 *passim*), también consciente de la complejidad de *Suplicantes*, estudió el rol de la anticipación, el suspenso y la sorpresa en las tragedias de Esquilo en general. Entre los autores actuales, Belloni (2006: 186): “...la drammaturgia di questa tragedia 'semplice'; almeno secondo i principi che noi ci proviamo a desumere dalla *Poetica* di Aristotele per una ἀπλή πράξις sprovvista di una vera e propria peripezia, e dotata di uno spessore corale che sembra volto a integrare, in forme diverse, le carenze dinamiche dell'intreccio. Ma se queste ultime, a un'analisi più attenta, non risultano tali nelle *Supplici* –soprattutto nello spazio compreso fra la preghiera celebrativa di Argo e il sopraggiungere dell'araldo egizio (vv. 625-709, 835 ss.), dove le sequenze sceniche potrebbero anche rivelare una tecnica più raffinata.”

“tragedia en acción”.

El interrogante que inaugura el presente capítulo pretende sintetizar la confusión de criterios que impulsó el menosprecio de la relevancia dramática de *Suplicantes*. Evidentemente, gran parte de la crítica se ha concentrado en juzgar la complejidad de la trama de la obra, identificándola con el contenido y perdiendo de vista que la *forma* a través de la cual se comunica el texto es el espectáculo, que hace del discurso escrito una experiencia audiovisual, una tragedia. Por lo tanto, si bien la trama podría parecer “primitiva” por su simpleza, no se verifica lo mismo si se pondera la complejidad de su composición como obra teatral. En *Suplicantes*, Esquilo hace un uso efectivo e integral del aspecto visual, que le permite transmitir los momentos de mayor tensión dramática. En consecuencia, la sencillez del argumento es uno de los méritos de esta composición, pues equilibra la admirable creación del espectáculo.

Con la finalidad de justipreciar la calidad dramática de *Suplicantes*, se proponen dos recorridos de análisis, el del aspecto textual y el del virtual, audiovisual. En relación con el aspecto textual, se procura revisar la calidad dramática de la trama según dos criterios, uno clásico y otro moderno. La reconsideración de la pauta aristotélica obliga a verificar la presencia de los dos elementos que, en la antigüedad, acreditaban para valorar la complejidad de una composición trágica: reconocimiento y peripecia. En cuanto a la evaluación de la trama desde una perspectiva más moderna y en vigencia, la calificación de “compleja” equivale a “intrincada”. Por lo tanto, a mayor cantidad de conflictos, mayor dificultad del argumento y mayor estima. En este punto, se procura examinar la cantidad y calidad de los *agones* que sostienen los diferentes momentos de tensión de la obra.

El segundo de los aspectos a considerar es el virtual, que implica pensar en un texto compuesto para ser escuchado, pero también para ser visto. Este análisis demanda una reconstrucción de las acciones más significativas del drama. En relación con esta materia, continúa siendo inspirador el trabajo de Taplin (1977) sobre el uso dramático de las entradas y salidas de los personajes, aunque resulte necesario, al menos para *Suplicantes* en particular, realizar algunas enmiendas. El apartado destinado a demostrar la excelencia dramática de la tragedia contempla dos pasos en la indagación. En primer lugar, el reconocimiento y explicación de un recurso destacado en la composición de la trama, los “anuncios extendidos” (176 y ss.; 710 y ss.) que anticipan la presencia de dos personajes, Pelasgo y el heraldo de los Egipcios. En segundo lugar, la propuesta de un esquema compositivo de *Suplicantes* organizado a

partir de las llegadas de los caracteres. Si bien la fórmula estructurante recupera el planteo innovador de Taplin, el autor no ha expresado sus interpretaciones sobre los ingresos y egresos de los personajes en una construcción formal integradora, que permita visualizar y aprehender la lógica compositiva de *Suplicantes* y la repercusión que tiene la dimensión visual sobre la comunicación de la trama.

En definitiva, las palabras de Taplin para expresar el objetivo de su pionera y prolífica labor, aunque no sean específicamente referidas a *Suplicantes*, sino al género trágico griego, resumen a la perfección el propósito de este capítulo: “I hope to show that the whole subject of the formal structure of Greek tragedy is worth reviving from its state of moribund stagnation; and to do something towards showing how this kind of analysis is a way of approaching the artistic shaping and formation of a tragedy, and hence its critical interpretation.”⁵

⁵ Taplin (1977: 60).

2. LA TRAMA.

Peripecia, reconocimiento y conflicto en *Suplicantes*

2.1. CALIDAD DRAMÁTICA SEGÚN EL CRITERIO ANTIGUO: *POÉTICA* DE ARISTÓTELES. PERIPECIA Y RECONOCIMIENTO

En *Poética* 1452a12 y ss., se define la trama compleja de una tragedia como aquella que cumple con al menos uno de dos recursos compositivos: “peripecia” y “reconocimiento”. La pauta definida por Aristóteles es elocuente a la hora de sopesar la calidad dramática de *Suplicantes*, dado que la presencia o ausencia de estos recursos ha intervenido sobre la apreciación de las obras desde la antigüedad hasta nuestros días:

εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσὶν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὔσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἥς [15] γινομένης ὥσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασιν γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασίς ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν [20] ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

Parmi les histoires, les unes sont simples, les autres complexes; c'est que, tout simplement, les actions don't les histoires sont les représentations ont ces caractères. J'appelle 'simple' une action une et continue dans son déroulement, comme nous l'avons définie –où le renversement se produit sans coup de théâtre ni reconnaissance-, et 'complexe', celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux; tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance; car il est très différent de dire 'ceci se produit à cause de cela' et 'ceci se produit après de cela'.⁶

De la cita se deduce que no es el cambio de fortuna (*metábasis*) lo que diferencia a ambos tipos de enredo (ya que incluso en una acción en que no haya peripecia, debe haber cambio de fortuna), sino la manera en que ese cambio se percibe, dentro o fuera de los propios límites de la trama. En la trama compleja, hay un acontecimiento (*bolé*) que hace que la acción tome una dirección contraria a la expectativa creada por los hechos, o contraria a lo que los hechos parecían hacer prever. El aspecto imprevisible y espectacular del cambio es la propiedad esencial de la peripecia, siempre que sea producto de la causalidad lógica, y no de una simple sucesividad cronológica. Por ello, Dupont-Roc y Lallot, proponen *coup de théâtre* como traducción del término: “...si le coup de théâtre, en tant qu'il caractérise la tragédie complexe, est particulièrement

⁶ Dupont-Roc et Lallot (1980: 69).

propre à susciter frayeur et pitié (cf. 52b 1 et chap. 13, 52b 32), c'est qu'il joint L'EFFET DE SURPRISE à l'enchaînement nécessaire ou vraisemblable des actions".⁷

El desconcierto motivado por un suceso inesperado puede ser experimentado por los personajes del drama, pero también por el espectador, cuando éste asiste al descubrimiento de relaciones entre los hechos que no eran evidentes en la trama. En *Suplicantes*, protagonistas y público quedan perplejos ante el anuncio de la llegada de los hijos de Egipto. Como ha podido demostrarse a propósito del análisis de la oda central,⁸ el núcleo del drama está compuesto a partir de una cadena de acontecimientos que motivan dos cambios de suerte de sucesión abrupta. El primero es el pasaje de la infelicidad a la felicidad, experimentado a partir del reporte de Dánao (600-624), que confirma la recepción de las Danaides en calidad de metecas (609). Este cambio de fortuna no es una peripecia, puesto que no involucra el efecto sorpresa: tanto las protagonistas como los espectadores están pendientes de la noticia respecto de su futura residencia tras la respuesta dilatada del rey Pelasgo (468 y ss.). La finalidad de la primera *metábasis* consiste en impulsar la única escena de júbilo de la obra: el canto con reminiscencias de peán con el cual las Danaides celebran al pueblo de Argos.

Inmediatamente después de esta *performance*, otro discurso de Dánao (710 y ss.) anuncia “palabras nuevas e inesperadas” (ἀπροσδοκίτους τούσδε καὶ νέους λόγους, 712). Los dos adjetivos empleados por Dánao en este discurso subrayan el factor clave de la peripecia: la imprevisibilidad. El anuncio del arribo de los Egipcios (710 y ss.) suspende el “desarrollo continuo de la acción” (συνεχοῦς, *Poét.* 1452a15). En la composición dramática, esto se traduce en la manipulación del tiempo, que parece detenerse durante más de cien versos, hasta que la llegada del temido perseguidor se concreta (825). La sorprendente noticia se adecua perfectamente a las condiciones determinadas por la causalidad lógica, puesto que, desde el momento de su primera aparición en escena, las Danaides habían manifestado, en repetidas ocasiones, que eran perseguidas por sus primos y que, por lo tanto, temían ser alcanzadas.

La composición de la peripecia de *Suplicantes* demuestra su excelencia en la manera como Esquilo concatenó los hechos para generar el “efecto sorpresa.” Sin dudas, el impacto de la llegada de los Egipcios no hubiera sido tal produciéndose después del arribo de las suplicantes, ya que no hubiera resultado imprevisible. Es el

⁷ Dupont-Roc et Lallot (1980: 231, n. 1). El subrayado es parte del original.

⁸ Cfr. I.3.

desvío de la tensión dramática hacia la decisión de Pelasgo, primero, y de Argos luego, lo que permite generar conmoción. Tanto protagonistas como espectador han estado pendientes, desde la llegada del rey (234), de la resolución del conflicto del asilo. Por lo tanto, la inquietud por la aproximación del enemigo es olvidada por ambos. La peripecia es compuesta de forma exquisita porque, distraídos del problema original, la huida, y concentrados en la felicidad reciente desencadenada por la noticia de Dánao, Danaides y audiencia reciben desprevenidamente la peor novedad. De este modo, pierde total trascendencia el impacto positivo de la concesión del asilo, porque el arribo de la nave retrotrae a las protagonistas al problema primario: la fuga por causa de unos pretendientes violentos. A pesar de estar amparadas legalmente por la ciudad huésped, la aproximación de los Egipcios desde el mar se apropia de los sentimientos de las Danaides.

De este modo, la sucesión de escenas es fundamental en la composición de la peripecia en la obra. El recurso tiene lugar porque antes se ha producido un cambio de suerte. De otro modo, la llegada del perseguidor hubiera sido simplemente una acción determinada por la sucesividad cronológica de los hechos. A la manipulación de la concatenación fáctica se suma el incremento del efecto, dado por la velocidad de los cambios de fortuna: de la flamante concreción de la felicidad, a la infelicidad más absoluta.

Finalmente, en cuanto al aspecto “espectacular” de la peripecia, es apropiado tener presente algunas cuestiones. En primer lugar, que “espectáculo” no es sinónimo de “efectos especiales”, ni de sensacionalismo, ni de fastuosidad. Espectáculo involucra la dimensión visual de la tragedia, es decir, la construcción de sentidos a partir de una lógica compositiva que compromete todo lo que se ve en escena. En segundo lugar, que el orden del material (*sýstasis tôn pragμάτων*, como lo llamó Aristóteles) es central en el arte dramático. La interacción de escenas a partir de su eslabonamiento es clave para el efecto de la obra, considerada en su totalidad. Por otro lado, desde el punto de vista del espectador, es intuitivo establecer un nexo entre dos escenas que se representan de manera idéntica: la doble exposición a un mismo cuadro escénico propone un patrón compositivo e impone una manera de percibir el “bis”. Por eso, la peripecia en *Suplicantes* también cumple con la condición de ser espectacular: por segunda vez, Dánao se ubica en la elevación del altar y anuncia a sus hijas, que permanecen en la *orchestra*, la llegada de un nuevo personaje. El “efecto-espejo”

reproduce la sensación de expectativa del primer anuncio, pero esta vez la inquietud motivada por la esperanza es reemplazada por la agitación del miedo.

En la definición de reconocimiento, Aristóteles también emplea el término *metabolé* (1452^a 29):

ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων·

La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui son désignés pour le bonheur ou le malheur.

La cita manifiesta que, en este tipo de cambio de fortuna, el meollo no es simplemente el conocimiento de la identidad de un personaje, sino la toma de conciencia del tipo de vínculo social que existe entre un personaje y otro. En palabras de Dupont-Roc y Lallot: “*Philia* désigne le lien qui unit les membres d’un groupe clos, et en particulier le lien de parenté ou d’alliance (...); symétriquement, l’*ekhthra* désigne l’hostilité de fait qui découle, notamment, de la violation d’un tel lien. Moins que l’appréhension subjective que le héros peut avoir de son action ou des ses relations à l’autre, la reconnaissance est la découverte du fait, ignoré de lui auparavant, qu’il est lié à tel autre personnage par une relation objective, socialement définie comme positive (PHILÍA) ou négative (ÉΚΗΘΡΑ): ainsi Oedipe qui ‘reconnaît la PHILÍA’ qui l’unit à son père”.⁹

La interpretación de estos autores demuestra encontrar la dirección adecuada en la traducción del participio ὀρισμένων como “diseñar”, adjudicándole un sentido poético o, más específicamente, compositivo, “tout en soulignant fortement qu’il n’est absolument pas question ici d’un destin d’ordre métaphysique, mais de la fin nécessaire à laquelle conduit la succession des faits agencés par le poète.”¹⁰ En *Suppliques*, la matriz de la trama del *Altarmotiv* determina un “diseño” dado de relaciones entre caracteres: además del personaje desamparado y en peligro inminente, resulta forzosa la existencia de un vínculo social positivo y otro negativo, encarnados por el potencial salvador y el enemigo.¹¹ Pelasgo y el heraldo de los Egipcios revisten

⁹ Dupont-Roc et Lallot (1980: 232-233, n. 2). Al respecto, los autores declaran que la toma de conciencia subjetiva de la situación por parte del héroe no implica en absoluto “insister sur les effets subjectifs et les modifications psychologiques des personnages” (1980: 232, n. 2), que se operan junto con el reconocimiento.

¹⁰ Dupont-Roc et Lallot (1980: 233 n. 2).

¹¹ Si bien es cierto que no toda tragedia perteneciente al patrón del *Altarmotiv* debe cumplir con la presencia escénica de estos caracteres, las posibilidades de diseño están acotadas a la elección del tema.

dichas funciones y ambos forman parte de las escenas de reconocimiento. Estas escenas ya han sido analizadas al examinar la construcción de la red de caracteres de la obra y sus distintas participaciones,¹² por lo tanto, resta para este capítulo la observación comparativa del empleo y propósito dramático del reconocimiento en ambas ocasiones.

La llegada de Pelasgo a escena suscita un reconocimiento recíproco entre las suplicantes y su huésped. Sin embargo, este reconocimiento no es simultáneo, si se interpreta la definición del recurso según la propuesta de los autores franceses como el descubrimiento del hecho, antes ignorado, de que un personaje está ligado a otro por una relación objetiva, socialmente definida como positiva (*philia*) o negativa (*ékthra*). Como ha sido expuesto en el capítulo anterior, los versos 234-325 versan sobre el primer encuentro entre las suplicantes y el rey. Las Danaides logran rápidamente conocer la identidad y condición social de quien llega para recibirlas (246-248), pero ello no constituye un reconocimiento, pues todavía no descubren si Pelasgo consentirá en ser su aliado, protegiéndolas de sus perseguidores. En esta primera sección del diálogo, el acento está puesto, en cambio, en la revelación del lazo social de parentesco que une a las Danaides con los nativos de Argos y, por lo tanto, con su rey. Una vez que Pelasgo las reconoce, es decir, las acepta como Argivas, se da inicio a la segunda sección del diálogo (326-479), constituida por el *agón* entre protagonistas y antagonista, que tiene como objeto la exposición del motivo de súplica. Pero esta sección es, a su vez, el inicio del reconocimiento de Pelasgo por parte de las Danaides, ya que la solicitud de asilo en Argos instala necesariamente la declaración de una actitud vinculada con la relación social objetiva que impone la institución de la *hiketeía*. Notablemente, este “lazo de *philia*” no se define hasta la escena de mensajero de Dánao (600-624), en la que se comunica la decisión de la Asamblea popular.

Lo atractivo de la composición de este reconocimiento reside, por lo tanto, en varias cuestiones:

- extensión: el reconocimiento mutuo de la compleja relación que une a Danaides y Pelasgo domina casi 400 versos, entre 234 y 624;

Esta red de caracteres se corresponde perfectamente con el patrón de las “tragedias ternarias de súplica” (Cfr. apartado I.2.2. n. 45).

¹² Cfr. II.2.

- dilación: la exposición el dilema del rey y su determinación de tomar la responsabilidad de la decisión del asilo junto al pueblo demoran la concreción del proceso;
- compromiso de agentes externos al espectáculo: los Argivos, quienes forman parte esencial de la trama al definir la relación de *philia* entre rey (ciudad) y suplicantes;
- complejidad compositiva: el *agón* se acopla al reconocimiento y forma parte de éste;
- sustancia dramática: el reconocimiento como recurso, desde su inicio hasta su fin, constituye en sí mismo la primera coyuntura trágica de la obra.

El segundo reconocimiento de la obra no compromete a las protagonistas ni al espectador,¹³ sino al héroe trágico. Cuando el heraldo de los Egipcios arriba a Argos (825), las Danaides lo identifican perfectamente. El tipo de vínculo social entre ellos, la hostilidad que gesta la composición de la trama de la obra, está previamente establecido. Lo mismo ocurre, en cierta manera, entre Pelasgo y el heraldo. Cuando el rey llega al altar (911) para responder al llamado de auxilio de las Danaides (835), ya sabe que está frente a su enemigo. Tras haber aceptado ser aliado de las Danaides, el adversario de las jóvenes resulta ser su adversario, y el de la ciudad. Quien ignora esta circunstancia es el heraldo. El reconocimiento es, por lo tanto, unilateral. Esta condición, no obstante, se presenta de manera encubierta. Como en el caso del primer reconocimiento, entre las Danaides y Pelasgo, esta escena de reconocimiento se liga con el *agón*. Durante el enfrentamiento entre el rey y el heraldo, Pelasgo puede confirmar la pertinencia de su decisión de aliarse con las jóvenes, pues comprueba la irreverencia de los Egipcios hacia la institución de la *xenia* y los dioses locales (916-922). Por este motivo, el reconocimiento parcial, es decir, el descubrimiento, por parte del heraldo, del vínculo negativo con Argos, se complejiza con la oportunidad de verificación, por parte de Pelasgo, del vínculo social previamente asumido.

¹³ La audiencia conoce perfectamente el tipo de relación que se juega en escena entre el nuevo personaje, el heraldo, y las Danaides, tanto por el anuncio previo (710 y ss.) como por las distintas y numerosas referencias que las jóvenes han hecho respecto de sus perseguidores desde el comienzo de la obra.

El segundo reconocimiento es diferente del primero no sólo por la cualidad de ser unilateral, sino también por tratarse del descubrimiento de un vínculo negativo (*ékthra*). La manera en la que esta revelación se lleva a cabo es, también, distinta: se trata de una escena de intercambio verbal agresivo, vehemente y descortés. Esta última característica es notable, en tanto una de las formalidades del diálogo entre desconocidos, como es el caso entre el rey y el heraldo, es la declaración de la identidad. En este encuentro, sin embargo, Pelasgo se rehúsa a revelar su nombre, linaje o rango (938-940) ante la demanda del representante de los Egipcios (930 y ss.). Por lo tanto, el segundo reconocimiento resulta una prueba de que el factor insustituible de este procedimiento dramático no es la identificación, sino la definición de un vínculo social entre caracteres.

El espacio resulta decisivo en la constatación del vínculo negativo con Argos por parte del heraldo, dado que el rey, apelando a la decisión de la Asamblea, formaliza su responsabilidad como defensor de las Danaides y representante de los Argivos cuando expulsa a su adversario de la tierra en la que ha irrumpido indebidamente (942-944).

La productividad dramática del segundo reconocimiento tiene dos aristas, una visual y otra discursiva. Por un lado, el enfrentamiento en escena entre ambos varones, uno con máscara clara y otro con máscara oscura, en el mismo espacio (la *orchestra*), con las Danaides como espectadoras intradramáticas en un lugar de resguardo (altar), representa ante los ojos del espectador una confrontación mayor, bélica, que los tiene sólo a ellos como protagonistas. Por otro lado, el hecho de que el heraldo haya podido reconocer la hostilidad de Argos ofrece la oportunidad para que éste declare la guerra a la ciudad griega (950-951). La enunciación verbal no constituye únicamente una prolepsis de sucesos que exceden los límites del drama, sino también la ocasión para que el espectador sienta piedad y terror por Pelasgo, el héroe trágico, que no merece infortunio semejante (*Poét.* 1453a5).

El análisis de la peripecia y reconocimiento en *Suplicantes* demuestra que el cambio de fortuna no sólo se efectúa a partir de los dos recursos más valiosos con los que un poeta debe componer la trama según el criterio clásico, sino que el empleo de estos recursos es adecuado y variado. La peripecia ha sido cuidadosamente dispuesta en la mitad de la obra, gracias a una meditada secuencia escénica que propicia el efecto sorpresa y a una lógica visual, la composición de una escena-espejo, que le aporta

carácter espectacular. Los dos reconocimientos han sido compuestos de manera diversa: uno es el descubrimiento de una relación de *philia*, otro de una relación de hostilidad; uno es entre protagonistas y antagonista, el otro entre los dos antagonistas de la obra, entre los cuales uno encarna la figura heroica con la que simpatiza el espectador; uno es mutuo, el otro unilateral; uno constituye el primer conflicto trágico del drama, el otro anticipa un nuevo conflicto, fuera de los límites de la trama. A pesar de las diferencias, ambos reconocimientos coinciden en cumplir con el cambio apropiado para la trama trágica según los términos aristotélicos: el cambio del estado de felicidad al de infortunio, a pesar del accionar noble del héroe (*Poét.* 1453a17). Por causa de ambos reconocimientos, Pelasgo, como los grandes héroes de Aristóteles, tiene que sufrir a pesar de no ser responsable de actos terribles (*Poét.* 1453a22). Durante el primer reconocimiento, el rey padece la responsabilidad de decidir entre dos males, aunque traslada el fallo al pueblo; tras el segundo, padece las consecuencias de esa decisión, que se resolverá en el enfrentamiento armado con los Egipcios. Por lo tanto, el despertar de las emociones propias de la tragedia, terror y piedad, asociadas a la figura del héroe trágico (que no coincide, en este caso, con la figura protagónica colectiva) tiene lugar en el drama en las escenas de reconocimiento analizadas.

Todo lo expuesto demuestra que la economía de la pieza, las reglas de verosimilitud y la concatenación de los hechos, que son las condiciones más valoradas por Aristóteles, se cumplen en *Suplicantes*, pues Esquilo ha compuesto la trama de forma tal que “aun sin ver, quien oiga los hechos tema y se apiade con los acontecimientos” (*Poét.* 1453b3).

2.2. CALIDAD DRAMÁTICA SEGÚN UN CRITERIO MODERNO: LA PRESENCIA DE CONFLICTO. AGÓN INTERIOR, VERBAL, REFERIDO Y CORAL.

Según como lo percibimos en la actualidad, el drama supone conflicto. Desde esta perspectiva, *Suplicantes* no puede ser catalogada como simple o inmadura en la composición de su trama, porque la tragedia se nutre de múltiples conflictos: inicialmente, de aquel entre Danaides y Egipcios que da origen a la fuga, pero también del que padecen el rey y los habitantes de la ciudad receptora, quienes deben optar entre amparar o ignorar a las suplicantes e, incluso, del de las propias Danaides con su deber femenino de convertirse en esposas. Además de la cantidad, la trama de la obra explota todas las posibilidades imaginables de expresión de estos conflictos, todas ellas

compuestas a partir de un recurso dramático esencial: el *agón*, manifestación de la naturaleza política de la tragedia.

En términos generales, *agón* es la exhibición del debate formal en el espacio teatral, en el cual un personaje expone un caso como si estuviera frente a un cuerpo de jueces o votantes. Luego, su posición es rebatida por la otra parte del conflicto, a la manera de un abogado o rival político.¹⁴ La estructura compositiva del *agón* es flexible,¹⁵ pero el componente clave e insustituible de este recurso es, desde nuestro punto de vista, externo a la trama: producto de este tipo de escenas, el espectador es estimulado a lidiar con los argumentos de los oponentes y tomar posición. De manera que, más allá del patrón compositivo que se considere propio del *agón*, las escenas de conflicto son todas aquellas que provocan una actitud crítica por parte del espectador ante dos posiciones contrapuestas.

En *Suplicantes*, el motor del conflicto trágico es uno: el rechazo de las Danaides hacia el matrimonio forzado con sus primos. No obstante el meollo del problema a representar, la trama presenta el asunto ampliando el horizonte de consideraciones, sensaciones e impacto, abordándolo desde las perspectivas de sujetos diversos.

La complicación primaria de la trama es partir de un giro dramático inaugural. La decisión de huida de las Danaides, de su tierra y de sus pretendientes, implica el desvío del conflicto inicial hacia el tema de la obtención de un nuevo espacio, que compromete la práctica del ritual de súplica. Efectivamente, la polémica entre el respeto o el desprecio de las instituciones griegas que regían las relaciones entre los griegos y los otros, *hiketeía* y *xenia*, se apodera de la obra, instalándose casi hasta su cierre, momento en que se reanuda el conflicto original. Sobre la base de este planteo dramático, se organizan las distintas expresiones agonales de la obra.

El primer conflicto trágico, vinculado con la observancia de la institución de súplica, se representa de manera múltiple:

- La primera expresión es el *AGÓN VERBAL* entre las Danaides y Pelasgo (326-479). El rey intenta llevar la discusión hacia la motivación de fuga de las Danaides, el repudio al matrimonio (387-391), pero las jóvenes

¹⁴ Esta definición de *agón* es una síntesis de la propuesta por Rhem (1992: 64).

¹⁵ Halleran (2005: 176) define una matriz típica de construcción de este tipo de escenas, pero destaca su elasticidad y heterogeneidad.

insisten en el peso del ritual, que constituye el argumento central en favor de su pedido de protección.

- En esta misma escena, el momento dramático más atractivo lo constituye una nueva expresión agonal, que explora lo más recóndito del conflicto: el impacto que la exigencia del suplicante tiene sobre el suplicado. A la manera de un *agón* dentro del *agón*, el dilema experimentado por Pelasgo (437-454) después de escuchar la súplica de las Danaides coloca al espectador en un nivel más profundo del problema, enfrentándolo con su propia actividad intelectual y participándolo de los sucesos del drama. El examen de las alternativas de acción que verbaliza el héroe pone en abismo la actitud crítica del espectador, sincronizándolos en la composición de un *AGÓN INTERIOR*.
- Por último, el carácter irresoluble del asunto y la responsabilidad política del héroe dilatan la necesaria definición del conflicto promoviendo la participación de un nuevo agente: el pueblo argivo. Por lo tanto, las Danaides deben aguardar la decisión final de la asamblea. Esta decisión, sin embargo, no es objeto de una comunicación ordinaria, sino que expresa una tercera faceta del conflicto: un *agón* fuera de escena. El *AGÓN REFERIDO* por Dánao (605-624), quien ha sido testigo de la formalización del caso, no se plantea como un conflicto entre partes (οὐ διχορρόπως, “sin voz dividida”, 605), sino como la ratificación unánime de la propuesta de Pelasgo de conceder el derecho de *metoikía* a las Danaides para no padecer la cólera de Zeus Suplicante (615-620). A pesar de la eliminación de la disyuntiva que constituía la médula del dilema del rey, el carácter unívoco que adquiere el problema en el relato de Dánao no menoscaba la naturaleza agonal que conserva toda exposición formal en un cónclave plebiscitario.¹⁶

La decisión popular permite que la trama avance, después de un extenso proceso de profundización del conflicto vinculado al acatamiento de la súplica. Sin embargo, el avance en la acción es efímero, pues el problema alrededor del respeto de

¹⁶ En efecto, Dánao utiliza el verbo *πειθω* (“persuadir”, 615) para introducir el relato sobre la presentación que hace Pelasgo del caso, que compromete la posibilidad de posiciones adversas a la causa, aunque estas no se hayan suscitado.

las instituciones griegas se renueva tras la peripecia, constituida por la llegada del perseguidor. Si bien podría haber resultado lógica la manifestación de las dos posiciones antagónicas en torno al matrimonio, el SEGUNDO *AGÓN* VERBAL interpretado por las Danaides y el heraldo de los Egipcios se circunscribe a reproducir una escena saturada de excesos por parte de los oponentes. El asunto de disputa es elemental: el heraldo exige a las jóvenes que suban a las naves; las Danaides se niegan a acatar su autoridad. En ningún momento de la agresiva pendencia entre ambos se vislumbra la intención del dramaturgo de indagar más profundamente sobre las causas de la hostilidad, pero la escena es intensamente patética y prepara la atmósfera para un TERCER *AGÓN* VERBAL, en el que la posición de las Danaides es reemplazada por Pelasgo, quien las representa en calidad de *próxenos*. El insustancial intercambio de insultos y amenazas deja lugar a un *agón* con contenido, aunque no por ello menos violento. Se trata de la segunda expresión del mismo conflicto, que Pelasgo intenta encuadrar en los límites de la formalidad, ignorada por el heraldo. El rey reclama al heraldo el respeto por la institución de la *xenia*, que regula el comportamiento de los extranjeros en una ciudad griega. La posición irreverente y provocativa del heraldo ratifica su conducta previa con las Danaides, acentuando el contraste entre la idiosincrasia griega y la bárbara.

El somero análisis realizado muestra que los tres *agônes* verbales de la obra (Danaides-Pelasgo; Danaides-heraldo; heraldo-Pelasgo) proyectan tres formas de dirimir conflictos: a través de la persuasión, a través de la fuerza incivilizada o, cuando se encuentran dos caracteres incompatibles, el enfrentamiento en un *agón* bélico, enmarcado dentro de las regulaciones de la política internacional. La declaración de guerra que pone fin al *agón* verbal entre el rey de los Argivos y el heraldo de los Egipcios también cierra la exploración del destino de Pelasgo, que encarna el carácter heroico de la obra.

Sobre el final de la trama, se retoma el conflicto original aplazado, vinculado con la resistencia de las Danaides a cumplir su deber femenino de convertirse en esposas. La modalidad de dirimir conflictos a través de la fuerza entre Danaides y Egipcios, ya demostrada en el *agón* previo con el heraldo, vislumbra una posibilidad de resolución distinta de la huida gracias a la inclusión de un nuevo agente. Los Argivos, conforme lo determina su procedencia griega, proponen a las jóvenes el camino de la persuasión. La expresión de este *agón* de cierre es, además, diferente de las anteriores, porque la medida de alivio, constituida por la reconfortante idea del

matrimonio deseado, es aportada por otra formación coral. Por primera vez y en el final de la trama, gracias a la participación de otra figura colectiva, se mitiga el conflicto inicial en un *AGÓN* CORAL aporético, que provoca la participación intensa del espectador.

En conclusión, explotando las diversas posibilidades audiovisuales que ofrece el teatro griego, *Suplicantes* expresa el conflicto de manera multiforme. La trama se abastece del conflicto *onstage*, de plena representación escénica (en el caso de los *agônes* Danaides-Pelasgo, Pelasgo-heraldo, Danaides-heraldo y Danaides-Argivos); del conflicto *offstage*, referido en escena (el debate formal en la asamblea popular argiva);¹⁷ e, incluso, de uno que, representado en escena, trasciende hacia el ámbito del espectador, convirtiéndose en un conflicto *overstage*:¹⁸ el *agón* interior de Pelasgo. En relación con el aspecto sonoro, Esquilo aprovecha las confrontaciones entre actores-caracteres (Pelasgo-heraldo), entre actores-caracteres y coro-carácter (Danaides-Pelasgo; Danaides-heraldo) y también el *agón* entre coros. Esta variedad en la composición del conflicto acompaña la representación de los temas más sobresalientes de la obra: las conductas en torno al ritual de súplica, la institución del matrimonio y la convergencia del griego con el otro.

¹⁷ El conflicto *offstage* tiene otra manifestación, que es la declaración de guerra entre Egipcios y Argivos. Se trata de una expresión diferente a la del contenido de un discurso de mensajero, pues mientras estas escenas versan sobre acontecimientos que se cumplen dentro del tiempo dramático, la referencia al *agón* bélico constituye una prolepsis que excede los límites de este tiempo.

¹⁸ El término es una acuñación nuestra que pretende dar cuenta de la trascendencia del conflicto a través del uso del prefijo inglés *over*, es decir, “más allá del escenario”.

3. LA TRAGEDIA.

Secuencia y coherencia escénicas de una trama “compleja”

El examen de la construcción de la trama de *Suplicantes* ha demostrado su complejidad, tanto desde el punto de vista clásico aristotélico como desde el moderno, fundado en la presencia de conflicto. El análisis realizado es necesario, puesto que resulta iluminador respecto de los preconceptos existentes sobre la obra, pero la construcción de la trama no es equivalente a la construcción formal de la tragedia. Por ello, el presente apartado pretende demostrar cómo la técnica estructural empleada para componer *Suplicantes* es utilizada con fines dramáticos.

Tal como ha sabido demostrar Taplin,¹⁹ el estudio de la técnica estructural de la tragedia griega ha sido inhibido por los términos y definiciones de *Poética* 1452b 14-27. El acercamiento a la estructura de una tragedia desde los axiomas aristotélicos propuestos en el conocido capítulo XII no sólo es inflexible y predeterminado,²⁰ sino que se define sobre la base de un único criterio: la alternancia entre el discurso de los actores y los cantos del coro. En el caso particular de *Suplicantes*, la arbitrariedad del principio resulta evidente, puesto que el coro es protagonista. En una “tragedia lírica,” donde el coro-carácter interviene extraordinariamente, participando en los “episodios”, no todo canto coral divide escenas.

Las divisiones estructurales constituyen un aspecto importante de la técnica dramática. El dramaturgo no sólo compone cada una de las escenas como unidad, sino que las organiza significativamente, de manera que el espectador pueda responder a la relación de las partes en un todo integrado. En esta disposición de las distintas unidades dramáticas, dos pautas resultan fundamentales: por un lado, la secuencia,²¹ es decir, la concatenación ininterrumpida y progresiva de escenas;²² por el otro, la coherencia, o sea, la existencia de componentes que aparecen en conjuntos solidarios y cooperan en la construcción del sentido dramático. En este último aspecto de la composición estructural, importan los momentos que captan el interés del espectador y orientan su apreciación de los hechos, por lo tanto, los momentos que tienen tanta

¹⁹ Cfr. Taplin (1977: 25 y 471-476).

²⁰ Según el esquema aristotélico, las partes constitutivas de toda tragedia son prólogo, párodos, episodio, estásimo y éxodo.

²¹ Como sostiene Taplin (1977: 18), “the play should be treated as sequential; that is to say that, since the work was performed from start to finish in a certain time, it must be taken in order, and we should be wary of treating the play as 'spatial', that is as an indivisible whole in which all parts bear on all others”.

²² La concatenación de escenas es ininterrumpida porque la tragedia griega tiene una continuidad formal peculiar dada por la continua presencia del coro.

prominencia como atención dedicada a ellos.

Este apartado enfoca la composición de *Suplicantes* desde ambas pautas, secuencia y coherencia, porque permiten revelar su técnica estructural auténtica, sin imponer a la obra una matriz compositiva externa. La primera parte se dedica al análisis de los “anuncios extendidos”, un recurso compositivo que da coherencia estructural a la presentación de la coyuntura dramática. La segunda parte se consagra, en cambio, a descubrir la estructura compositiva total de la obra, basada sobre el eslabonamiento de las distintas escenas, entre las que se destacan las de llegada o regreso de caracteres.

3.1. LOS “ANUNCIOS EXTENDIDOS”: ANTICIPACIÓN DE *METABOLÁI* Y DISPOSITIVO ARQUITECTÓNICO²³

La limitación de los recursos técnicos disponibles para la composición de una tragedia griega clásica (cantidad de actores, de coreutas, tiempo de representación aproximado, entre muchos otros factores condicionantes) ofrecía comparativamente menos posibilidades de variedad, riqueza y complejidad que el teatro posterior. Sin embargo, los dramaturgos alcanzaron un notable grado de diversidad estructural dentro de este marco escénico básico.²⁴

Una de las premisas del enfoque performativo iniciado por Taplin²⁵ es que, cuanto más significativa es la acción de una tragedia, mayor es la atención que recibe en las palabras. Este argumento elemental indica, en el caso particular de *Suplicantes*, dos acciones deliberadamente señaladas como relevantes a partir del discurso: la llegada de Pelasgo y la del heraldo a las inmediaciones del altar donde se encuentra el coro de Danaides. En ambos casos, el ingreso a escena de los actores-caracteres no se gesta a partir de un simple aviso o mención por parte de otro personaje en escena, sino de un vasto anuncio de Dánao, que captura la atención de las Danaides tanto como la

²³ Gran parte de esta sección del apartado está constituido por el contenido de la ponencia “Cooperación y competencia: las llegadas del amigo y del enemigo en *Suplicantes* de Esquilo”, presentada en el *VI Coloquio Internacional Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia*, en la ciudad de La Plata, junio de 2012.

²⁴ Taplin (1977: 19-21) brinda un somero informe de ese marco, a partir del cual logra demostrar su carácter sumamente flexible.

²⁵ Taplin (1977: 13).

del espectador.²⁶ Debido a su extensión, los versos comprendidos entre 176-203 y 710-733 son únicos en el corpus de las tragedias conservadas.²⁷

La extraordinaria extensión de los pasajes que informan sobre estas dos llegadas no es la única particularidad que señala la trascendencia dramática de dichas acciones. En primer lugar, es llamativa la similitud contextual entre ambas: intervienen los mismos caracteres (Dánao y las Danaides) para reaccionar ante el mismo suceso (la aproximación de un sujeto al recinto sagrado). En segundo lugar, el análisis filológico-literario confirma la relación de ambos pasajes en el nivel discursivo, en el que se manifiestan numerosos ecos léxicos y sintácticos. Finalmente, la afinidad entre las dos escenas se consolida en la esfera visual, dado que la representación de los discursos es idéntica: desde su posición privilegiada en lo alto del altar y tras un tiempo extenso de vigilar el horizonte, el actor-carácter que representa a Dánao interrumpe su largo silencio para comunicar al coro, que permanece en la *orchestra*, la novedad de que alguien se aproxima a su encuentro.

La coincidencia en los aspectos contextual, textual y paratextual determina una conexión entre escenas que no puede ser ignorada. Durante la *performance*, el espectador de *Suplicantes* es expuesto dos veces a un cuadro escénico prácticamente análogo, revelando un patrón compositivo. Entre los recursos disponibles para el dramaturgo, la composición de escenas “en espejo” era una de las alternativas para que dos eventos separados cronológicamente pudieran ser percibidos en conjunto. Como señala Taplin,²⁸ sea o no verdad que la mente humana tiene una base de operación binaria, sea cierto o no que la mente griega tenía una tendencia especial a ordenar el

²⁶ Taplin (1977: 199): “As Danaus has actually seen the approach of the Argives the entire scene from 176 to 233 is strictly speaking an entrance announcement, according to the definition on p. 71, rather than simply preparation. However, since one normally uses 'announcement' to refer to the familiar brief introductions devoted exclusively to the immediate arrival, and since most of this scene is spent, rather, on the response of the Danaids, the term is only loosely appropriate”.

²⁷ Taplin (1977: 200) destaca el carácter extraordinario de estos anuncios, pero sorprende el hecho de que explique el empleo de este recurso en *Suplicantes* como un resabio arcaico del teatro anterior a la *skéné*, en el que todos los ingresos debían hacerse a través de los *eisodoi*. La justificación es insuficiente, ya que se basa en el repetido lugar de la crítica que tiende a ver los elementos arcaicos o primitivos de la obra. Por el contrario, el doble uso del anuncio extendido puede comprenderse a partir de la influencia del *Altarmotiv*, no sólo en relación con los elementos esenciales de ese tipo de trama, sino con las actividades escénicas que determina. Las reglas de la *hiketéia* obligan a todo suplicante a llevar a cabo determinados comportamientos. En acuerdo con la escena tipo de la súplica, la dilatación temporal que ofrecen los anuncios da tiempo escénico a las Danaides para ubicarse en el lugar que les corresponde en su carácter de suplicantes y tomar la posición que deben: postrarse a los pies de las estatuas con los ramos en sus manos. Además, las noticias del salvador y del raptor movilizan actitudes y movimientos gestuales opuestos: la postración silenciosa cede el lugar a la corrida veloz y el grito despavorido, en busca de un socorro que parece difícil de precisar.

²⁸ Taplin (1978: 98).

mundo en términos de polaridad y analogía, efectivamente los trágicos griegos componían escenas de a pares. Pero es necesario tener presente que, en este tipo de composición estructural, el público estaba en condiciones de percibir la trascendencia de los sucesos espejados y concebirlos como un todo solidario una vez materializada la segunda escena. Ante la repetición, se generaría una suerte de reconsideración y reevaluación de la situación primera, mientras se percibían las diferencias con la escena doble que se estaba representando. Por lo tanto, en la reflexión acerca de la *performance* de *Suplicantes*, no hay que perder de vista la envergadura dramática que cobraba el segundo anuncio extendido, por dos razones: la correlación con el primer anuncio y la introducción inesperada de la peripecia.²⁹

La técnica estructural demuestra la relevancia de los pasajes que anuncian las llegadas del potencial amigo (*philos*) y enemigo (*ekhthros*) de las Danaides, los sucesos más significativos para el coro-carácter protagonista. Además, la esperanza del refugio primero y, más tarde, el presagio de la amenaza inminente constituyen los momentos más dinámicos del drama, porque ofrecen al espectador la oportunidad de percibir la impulsiva y apasionada reacción de las jóvenes ante los dos eventos que determinan su destino. Los anuncios de la llegada de los huéspedes Argivos y de los perseguidores Egipcios, por lo tanto, construyen las instancias de mayor clímax de la obra. Teniendo en cuenta estas características específicas de *Suplicantes*, el análisis filológico-literario de ambos anuncios extendidos surge como un material provechoso para refutar el prejuicio de que se trata de una tragedia simple o inmadura.

El examen comparativo de los dos anuncios extendidos revela cantidad de detalles que prueban no sólo su correlación verbal, sino también su dominio sobre la simetría y equilibrio compositivo de la tragedia. El primer discurso (176-203) sucede inmediatamente después de la oda inicial (1-175), es decir, del arribo de las Danaides a la costa de Argos, escapando del acoso violento de sus primos:

παῖδες, φρονεῖν χρή: ξὺν φρονοῦντι δ' ἦκετε
 πιστῶ γέροντι τῶ δε ναυκλήρῳ πατρί.
 καὶ τὰπὶ χέρσου νῦν προμηθίαν λαβῶν
 αἰνῶ φυλάξαι τᾶμ' ἔπη δελτουμένας.
 180 ὀρῶ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ:
 σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἄξονήλατοι:
 ὄχλον δ' ὑπασπιστήρα καὶ δορυσσόον

²⁹ Precisamente, Taplin (1977: 98) advierte que la tendencia a un giro catastrófico central fomentó la composición a través de escenas dobles en la tragedia griega clásica, una en cada mitad de la trama.

λεύσσω, ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν:
 τάχ' ἂν πρὸς ἡμᾶς τῆσδε γῆς ἀρχηγέται
 185 ὀπτῆρες εἶεν ἀγγέλων πεπυσμένοι.
 ἀλλ' εἴτ' ἀπήμων εἶτε καὶ τεθηγμένος
 ὠμῆ ξὺν ὀργῇ τόνδ' ἐπόρνυται στόλον,
 ἄμεινόν ἐστι παντὸς εἶνεκ', ὧ κόραι,
 πάγον προσίζειν τόνδ' ἀγωνίων θεῶν.
 190 κρεῖσσον δὲ πύργου βωμός, ἄρρηκτον σάκος.
 ἀλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε, καὶ λευκοστεφεῖς
 ἱκετηρίας, ἀγάλατ' αἰδοίου Διός,
 σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν εὐωνύμων,
 αἰδοῖα καὶ γοεδνὰ καὶ ζαχρεῖ' ἔπη
 195 ξένους ἀμείβεσθ', ὡς ἐπήλυδας πρέπει,
 τορῶς λέγουσαι τάσδ' ἀναιμάκτους φυγάς.
 φθογγῆ δ' ἐπέσθω πρῶτα μὲν τὸ μὴ θρασύ,
 τὸ μὴ μάταιον δ' ἐκ μετωποσωφρόνων
 ἴτω προσώπων ὄμματος παρ' ἠσύχου.
 200 καὶ μὴ πρόλεσχος μηδ' ἐφολκὸς ἐν λόγῳ
 γένη. τὸ τῆδε κάρτ' ἐπίφθονον γένος.
 μέμνησο δ' εἴκειν: χρεῖος εἶ ξένη φυγάς.
 θρασυστομεῖν γὰρ οὐ πρέπει τοὺς ἥσσονας.

Hijas, es necesario ser sensatos. Pero llegáis con este sensato anciano digno de confianza, con vuestro padre, piloto de la nave. También ahora, sobre esta tierra seca, después de tomar una precaución, recomiendo que cuidéis estas palabras mías, como grabándolas en unas tablillas. Estoy viendo polvo, silente mensajero del ejército; las seringas que giran sobre su eje no callan; pero brilla ante mis ojos una multitud que carga escudos y blande lanzas con caballos y curvos carros. Quizás vengan hacia nosotros los gobernantes de esta tierra como observadores, porque a causa de la noticia de los mensajeros, quieren informarse.

Pero ¡vamos!, ya inofensivo, ya provocado por la salvaje cólera, excita a esta formación coral. Por todo esto es mejor, oh niñas, que vengáis a sentaros en el promontorio de estos dioses públicos que presiden la contienda. Pues un altar es más fuerte que una torre, escudo invulnerable. No obstante, de esta manera, caminad lo más rápidamente posible y, sosteniendo devotamente entre las prósperas manos ramas de olivo coronadas de blanco, ornamento en honor del piadoso Zeus, intercambiad con los huéspedes, como conviene a los recién llegados, no sólo llorosas, sino también impetuosas palabras, mientras relatáis claramente esta fuga no manchada por sangre. Pero, primero, por un lado, que la audacia no acompañe a la lengua; por el otro, que la insolencia no salga de los moderados rostros, de la pacífica mirada. Tampoco resultes pronta para hablar ni tediosa en el discurso: el linaje de aquí es extremadamente celoso. Y recuerda ceder: eres necesitada, extranjera, fugitiva. Pues no conviene que los más débiles tengan una boca audaz.

El segundo pasaje (710-733) sobreviene a continuación de la oda central (625-709), por lo tanto, inmediatamente después de la celebración inspirada por la confirmación del asilo:

710 εὐχὰς μὲν αἰνῶ τάσδε σώφρονας, φίλαι.
 ὑμεῖς δὲ μὴ τρέσητ' ἀκούσασαι πατρὸς
 ἀπροσδοκίτους τούσδε καὶ νέους λόγους.
 ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὀρῶ
 τὸ πλοῖον. εὖσημον γὰρ οὐ με λανθάνει:

715 στολμοί τε λαίφους καὶ παραρρύσεις νεώς,
 καὶ πρῶρα πρόσθεν ὄμμασιν βλέπουσ' ὀδόν,
 οἴακος εὐθυντήρος ὑστάτου νεώς
 ἄγαν καλῶς κλύουσα, τοῖσιν οὐ φίλη.
 πρέπουσι δ' ἄνδρες νάιοι μελαγχίμοις
 720 γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν,
 καὶ τᾶλλα πλοῖα πᾶσά θ' ἢ 'πικουρία
 εὐπρεπτος: αὐτὴ δ' ἠγεμῶν ὑπὸ χθόνα
 στείλασα λαῖφος παγκρότως ἐρέσεται.
 ἀλλ' ἠσύχως χρῆ καὶ σεσωφρονισμένως
 725 πρὸς πρᾶγμ' ὀρώσας τῶνδε μὴ ἀμελεῖν θεῶν.
 ἐγὼ δ' ἄρωγούς ξυνδίκους θ' ἤζω λαβῶν.
 ἴσως γὰρ ἂν κῆρυξ τις ἢ πρέσβη μόλοι,
 ἄγειν θέλοντες ῥυσίων ἐφάπτορες.
 ἀλλ' οὐδὲν ἔσται τῶνδε: μὴ τρέσητέ νιν.
 730 ὅμως δ' ἄμεινον, εἰ βραδύνοιμεν βοῆ,
 ἀλκῆς λαθέσθαι τῆσδε μηδαμῶς ποτε.
 θάρσει: χρόνῳ τοι κυρίῳ τ' ἐν ἡμέρᾳ
 θεοὺς ἀτίζων τις βροτῶν δώσει δίκην.

Por un lado, queridas, apruebo estas prudentes plegarias; por el otro, vosotras no temáis cuando escuchéis de su padre estas inesperadas y nuevas palabras. Pues desde este atalaya de suplicante estoy viendo la embarcación, ya que es fácilmente reconocible: no se me ocultan los equipamientos de lona ni los telones de la nave ni la proa en el frente que mira el camino con sus ojos mientras escucha demasiado bien al timón guía, como si no fuera amiga. Y los varones parecen verse como marinos con negros miembros en contraste con sus blancos vestidos. También las otras embarcaciones y la fuerza auxiliar completa son conspicuas: pero esta, la conductora, después de amainar el velamen rema sincronizadamente, con mucho ruido, en dirección a tierra.

Pero ¡vamos!, es necesario que veáis este acontecimiento tranquila y prudentemente y que no descuidéis a los dioses: y yo volveré después de conseguir protectores y abogados.³⁰ Pues probablemente venga algún heraldo o embajada, queriendo tomarlas, como raptos de sus botines. Pero no ocurrirá ninguna de estas cosas. Ahora no temáis, sino que es mejor, aunque eventualmente nos demoremos con el auxilio, no olvidarse de ninguna manera, en ningún momento, de esta defensa. Sé audaz: ciertamente, con el tiempo y en el día preciso cualquiera entre los mortales que desdeña a los dioses paga justicia.

La lectura correlativa de los discursos es iluminadora, pero los siguientes elementos consolidan la correspondencia y contraste entre ambos pasajes:

- Las invocaciones: vínculo entre hablante y destinatario

El examen de las invocaciones es valioso porque expone una apreciación acerca de los destinatarios del discurso filtrada por la percepción subjetiva del hablante. Por lo tanto, proporciona datos del vínculo entre ambos. En la posición inicial del verso 176, παῖδες inaugura la primera intervención de Dánao en la obra. El

³⁰ Robertson (1939: 216) señala que el término ξυνδίκους (726) refiere a los abogados públicos.

sustantivo destaca su relación de parentesco y la dependencia de las jóvenes respecto de su padre. Como deíctico social, en un texto dramático sin acotaciones escénicas, el sustantivo identifica al emisor, someramente mencionado por las Danaides en el verso 11. Por eso, los versos 176-179 constituyen la presentación del actor-carácter, que había ingresado junto al coro.³¹

En el verso 188, Dánao se dirige a las Danaides como κόραι, que compendia una variedad de sentidos asociados: κόρη es “hija”/“niña”/“virgen”.³² Es interesante que la primera mención que se hace de las Danaides en la obra desde un punto de vista ajeno al de ellas mismas subraye el estatus social de las jóvenes. El vocativo es un recurso más que, desde el ámbito lingüístico, colabora en orientar al espectador respecto del matrimonio como uno de los tópicos fundamentales de la obra. No obstante el valor sociológico del término, se trata de un sustantivo que acentúa la debilidad y desprotección de las Danaides, justificando la necesidad de la presencia de Dánao. Las referencias a su condición de inferioridad, que pueden ser rastreadas a lo largo de toda la obra, se retoman explícitamente entre los versos 202-203, final de este discurso. Por lo tanto, la *rhêsis* se sirve de una composición anular: el padre está presente, interviene y aconseja *porque* sus hijas son débiles.

En el segundo discurso, la invocación es φίλαι (“queridas”, 710), en la posición final del verso. Esta ubicación parece encadenar al vocativo con la frase siguiente: Dánao sabe lo que va a anunciar, por eso, muestra contemplación y cariño.³³ Según un criterio métrico, el espacio hubiera permitido otras posibilidades, como παῖδες o κόραι, elegidas antes. También en este caso, la invocación advierte acerca de una composición anular: los versos finales (732-733) insisten en la intención de Dánao de acompañar y dar ánimo a sus hijas.

En consecuencia, las invocaciones anticipan los tópicos principales de cada *rhêsis*, pues la primera tiene carácter preceptivo; la segunda es confortadora. Por lo tanto, muestran dos aspectos de la misma función de Dánao: en el primer caso, las protege como acompañante exigido por la debilidad e inexperiencia de las Danaides; en el segundo, como aquel que no sólo debe brindar seguridad efectiva, sino que debe transmitirla.

³¹ Cfr. apartado II.2.1, “Participaciones I y II”.

³² *LSJ*: 980. El mismo sustantivo es utilizado para designar a Ártemis (145), invocada a propósito de su castidad. Bowen (2013: 184) destaca el sentido del término vinculado al estatus público de la joven aún no desposada.

³³ Bowen (2013: 184) señala que este vocativo posee fuertes connotaciones emocionales.

- El léxico verbal: las acciones esenciales de los discursos

Mirar las *rhéseis* en conjunto permite distinguir fácilmente que ambas son introducidas por el mismo verbo, αἰνῶ (179; 710). En el primer discurso, al inicio del verso 179, su sentido se perfila hacia el futuro, subrayando una acción en la que las Danaides deben ser activas: “cuidar” las palabras de su padre, actuando en consecuencia. Por eso, dentro de los matices semánticos que ofrece el verbo,³⁴ se ha optado por interpretarlo como “recomendar”. En el verso 710, en cambio, el mismo verbo dirige su atención hacia una acción ya realizada: el canto de las jóvenes dedicado a la ciudad de Argos, que les ha brindado protección. Este sentido pretérito es traducido como “aprobar”. Acto seguido, Dánao propone a las Danaides una acción pasiva, escuchar. El empleo del verbo, más allá de su sentido prospectivo o retrospectivo, denota la autoridad de Dánao sobre la conducta de sus hijas.

Por otro lado, ambos discursos tienen origen en un acto de percepción sensible. Dánao goza de una posición privilegiada en lo más alto del altar y, porque puede ver, habla. ὀρῶ (“estoy viendo”) introduce la visión a distancia en la posición inicial del verso 180 en el primer discurso y, en el segundo, en el final del verso 713. El verbo tiene valor durativo³⁵ e implica, además, percepción inteligible. Como afirma Segal, “el pensamiento griego se inclina a considerar que la visión es el ámbito primario de conocimiento”.³⁶ En este caso, Dánao ve y, aunque no sabe con certeza, conjetura, lo que explica la construcción en el modo sintáctico potencial.

Asimismo, la comparación de las características del objeto de visión resulta esclarecedora. En el primer discurso, κόνιν (“polvo”, 180) es un sustantivo indeterminado que implica absoluta imprecisión respecto del referente que se describe a la distancia. El sustantivo que da mayor información está, en cambio, al final del verso, aludido de manera indirecta, en genitivo: στρατοῦ (“del ejército”, 180). En esta descripción visual, la metáfora del polvo como mensajero se completa con una imagen auditiva, metonímica: el sonido de los ejes de las ruedas insinúa la proximidad de los carros.

Coordinado por un δέ adversativo, se introduce en este primer discurso otro verbo de visión, λείσσω (183). El verbo, como propone Flores, expresa la idea de flujo

³⁴ *LSJ*: 39.

³⁵ Flores (2007: 79). Los matices semánticos han sido extraídos de Chantraine (1968: 813-815).

³⁶ Segal (1995: 221).

visual, de un hilo de luz que brilla desde los ojos hacia el objeto.³⁷ En este caso, como la percepción está vinculada con un objeto material que se destaca por su brillo, las armas, resulta adecuado traducir el verbo como “brillar ante los ojos”. La selección léxica verbal no sólo pone el acento sobre el objeto visto, la multitud, sino que da cuenta de que, a medida que Dánao cuenta lo que ve, el objeto se acerca y se distingue mejor. Por eso, de este verbo depende la conjetura acerca de la identidad de quienes vienen (184-185).

De esta construcción sintáctica en modo potencial surge el predicativo subjetivo ὀπτήρες (“espías”, 185). Según las sospechas de Dánao, quienes se acercan vienen para ver, es decir, para conocer. La relación entre los dos grupos, Danaides y Argivos, por lo tanto, es recíproca: necesitan verse para conocerse, más precisamente, “reconocerse”. El anuncio de este acontecimiento fundamental para los protagonistas y para la obra se refuerza con el uso de la estructura εἶτε... εἶτε (186), que señala la incertidumbre acerca del tipo de vínculo social objetivo que generará el encuentro.

En el segundo discurso, el objeto con el que se completa el sentido de ὀρῶ aparece especialmente destacado por el encabalgamiento. A diferencia del caso anterior, τὸ πλοῖον (“la nave”, 714) se presenta como sustantivo definido, característica morfosintáctica que destaca la condición particular de este otro referente que se describe a distancia: lo que Dánao divisa en esta oportunidad resulta familiar. En consecuencia, aquí no hay posibilidad de reconocimiento. El adjetivo εὔσημον (“fácilmente reconocible”, 714), introducido por la conjunción causal γάρ, acentúa la oposición entre los objetos divisados. Entre 714 y 723, Dánao refiere todos los signos que confirman la identidad de quienes se aproximan. El verso final de esta descripción visual se asocia, también en este segundo anuncio, a otra imagen auditiva: el ruido producido por la sincronización y rapidez de los remos agrega tensión, insistiendo sobre la progresión del acercamiento (722-723).

A diferencia del primer anuncio, en esta oportunidad el verbo de percepción sensible se expande, como es adecuado al conocimiento del objeto, en un modo sintáctico real (714). Sin embargo, la potencialidad se instala luego de la descripción, ya que el padre debe justificar ante sus hijas que dispone de tiempo para ir en busca de ayuda. Por ello, en el verso 727, Dánao augura que “probablemente venga un heraldo o

³⁷ Flores (2007: 205). La noción de flujo es interpretada por la autora como “lanzar la mirada con los ojos.”

una embajada”. Aunque la posición de este modo sintáctico no coincide con la del primer anuncio, la estructura potencial se amolda a la misma propuesta sintáctica: en este caso, el predicativo subjetivo es ἐράπτορες, (“raptores”, 728).³⁸ En vez de la posibilidad de reconocimiento, el pasaje instala la certeza de la peripecia.

- Uso de la raíz θαρσ-/ θρασ-: actitudes hacia quienes llegan³⁹

El campo semántico que involucra esta raíz variable se aprovecha para dos finalidades opuestas. En el verso 197 del primer anuncio, τὸ θρασὺ es el sujeto de la advertencia del padre a sus hijas antes de la llegada del potencial salvador: “que la audacia no acompañe a la lengua”. En el mismo discurso, pocos versos después, θρασυστομεῖν (203) insiste en que: “no conviene que los más débiles tengan una boca audaz”. Dánao, concedor del pueblo receptor, aconseja a sus hijas moderación y sensatez, sobre todo al presentar su caso. En el verso 732 del segundo discurso, en cambio, la recomendación es inversa: con la fuerza del imperativo (θάρσει, “sé audaz”) Dánao alienta a sus hijas para que sean valientes, infundiéndoles ánimo para enfrentar a sus perseguidores.⁴⁰ En síntesis, apocamiento frente al huésped para ser aceptados como amigos; arrojo frente al raptor, que ya es enemigo.

- ἀλλά: organización de los discursos

La partícula adversativa divide ambos discursos en dos y retoma, luego de los anuncios, el sentido inicial: la recomendación. Tras la descripción de la visión a la distancia, ἀλλά (191; 724) inaugura la cadena de imperativos.⁴¹ En el primer anuncio,

³⁸ Cuzzi (1970: 85) señala la relación etimológica entre este sustantivo compuesto y Έπαφο, nacido de la ἔφασις divina (v. 46). Por lo tanto, los episodios de Zeus e Ío y de los Egipcios y las Danaides se conectan también a través del uso de las palabras, en este caso, coincidiendo en la idea de la mujer como objeto de posesión masculina.

³⁹ Respecto de la coincidencia de ambos anuncios en el empleo de otras raíces semánticas importantes, vale la pena destacar la recurrencia de términos asociados a φρεν-: φρονεῖν, φρονοῦντι (176); σῶφρονας (adjetivo de εὐχάς, 710). En el primer caso, Dánao reconoce aquello que las Danaides han dicho de él al mencionarlo (11) y, al mismo tiempo, lo recuerda a sus hijas como el modo adecuado de comportamiento. En el segundo discurso, el padre elogia el accionar correcto de sus hijas, que han cantado en agradecimiento a la ciudad benefactora. El campo semántico se retoma en el discurso final de Dánao, justamente en la última línea que profiere el actor-carácter (992-2013). Por lo tanto, los discursos de Dánao se ajustan al patrón de composición anular, frecuente en la obra en distintos niveles de análisis.

⁴⁰ La audacia es un componente obligatorio de la personalidad del héroe épico. Por lo tanto, Dánao estaría demandando a las Danaides no sólo una conducta heroica, sino también masculina.

⁴¹ Según la clasificación de Denniston (1954: 13-14), este uso de ἀλλά en ambos discursos parece ajustarse a un uso especial, propio de las órdenes y exhortaciones: “it rather expresses, as Hartung says (ii35), a break off in the thought or, as Klotz (i5) more specifically and more accurately puts it, a transition from arguments for action to a statement of the action required. Hence ἀλλά, in this sense,

τάχιστα βᾶτε (“caminad rápidamente”, 191), brinda la indicación escénica al coro para que se posicione junto a los altares de los dioses. Le siguen otras directrices vinculadas con las convenciones griegas de la súplica: el uso de los ramos, la forma, y el gesto que resultan adecuados para hablar al huésped.

De manera idéntica, en el verso 724, la misma partícula introduce una pauta de acción en función de lo que se ha visto: τῶνδε μὴ ἀμελεῖν θεῶν (“no descuidéis a estos dioses”, 725). El consejo es, entonces, permanecer al mismo resguardo.

- Modos sintácticos y otras construcciones sintácticas: el rol de Dánao

Como ha sido señalado, la conjunción adversativa (186; 724) divide las *rhéseis* en dos. Sin embargo, ambas partes colaboran para convertirse en un motor generador de palabras y acciones: la primera parte de ambos discursos involucra la anticipación de la posibilidad de salvación o de la proximidad del peligro y está dominada por el modo sintáctico real. La inquietante cercanía de quienes llegan conduce, en acelerado *in crescendo*, a la yuxtaposición de los numerosos imperativos y prohibitivos de la segunda parte. El modo sintáctico real de los anuncios sólo es invadido por el potencial de los versos 184 y 727, cuando Dánao conjetura quiénes pueden ser aquellos que ve a distancia.

Las *gnômai* que profiere Dánao como sensato anciano (176-179) brindan otra oportunidad para analizar el paralelismo trazado por estos dos discursos. En el verso 190, el padre afirma que “un altar es más fuerte que una torre, escudo invulnerable”; entre los versos 732-733, declara que “ciertamente, con el tiempo y en el día preciso, cualquiera entre los mortales que desdeña a los dioses paga justicia”. Ambas máximas exponen el juego de oposición entre las Danaides y los hijos de Egipto.⁴² Las “recién llegadas” y, en parte, Argivas, se aproximan a los ideales griegos de la *sofrosýne* y la piedad debida a los dioses. En cambio, sus primos, caracterizados permanentemente como *hybristai* e impíos, merecen ser identificados como “bárbaros”.

También en consonancia con la sabiduría de Dánao, la construcción nominal ἄμεινόν ἐστι (“es mejor”) aparece una vez en cada anuncio, ponderando la prioridad en

usually occurs near the end of a speech, as a clinching and final appeal (whereas at the opening of a speech it introduces and objection in the form of a command: S. *El.* 431 ‘Nay’): as we say, ‘Oh, but do’, ‘come’ or ‘come now’ will often get the meaning”. La última sugerencia ha sido la adoptada en nuestra traducción del pasaje.

⁴² Cabe destacar que, en ambos discursos, Dánao recurre a las sentencias sobre el final.

cada una de las coyunturas. En el verso 188, Dánao dice: “es mejor, por todo esto, que vengáis a sentaros en el promontorio de estos dioses que presiden la contienda”. Frente a la presión que instaura la llegada del potencial protector, Dánao manifiesta la necesidad de conseguir el cobijo de las divinidades. Por consiguiente, en la frase se destacan los deícticos de movimiento o dirección. Asimismo, es clave el adjetivo que califica a los dioses, ἀγωνίων, derivado de *agón*: se trata de los dioses que presiden cualquier reunión entre personas, ya sea un encuentro cooperativo como uno competitivo.

En el verso 730 del segundo discurso, Dánao formula: “es mejor, aunque eventualmente nos demoremos en el auxilio, no olvidarse, de ninguna manera, en ningún momento, de esta defensa”. Si bien las Danaides no se instalan inmediatamente en el montículo del altar desde donde Dánao divisa a los enemigos, aprovechan la protección del recinto sagrado tras la llegada de Pelasgo (911).

Tras este análisis, es irrefutable la composición estructural de la obra sobre la base de escenas espejadas. Resulta evidente el paralelismo entre el comienzo y el “nuevo comienzo” que se instala tras el segundo discurso. La correspondencia escénica marca dos hitos en la obra, que diseñan un esquema compositivo en el cual los acontecimientos definitorios son las llegadas de los caracteres hasta el lugar donde permanece el coro protagonista. Los movimientos, entonces, delimitan las partes de la pieza.

El doble uso del recurso del anuncio extendido se justifica a partir de la marca convencional que signa la tragedia y le da su nombre: las reglas de la *hiketeía* obligan a todo suplicante a llevar a cabo determinados comportamientos, socialmente establecidos, para asegurarse la protección deseada. Por lo tanto, ambos discursos obedecen tanto a una necesidad escénica como dramática. En cuanto a su función escénica, dan tiempo a las Danaides para ubicarse en el lugar y posición que, según Dánao, les corresponde en su carácter de suplicantes: postrarse a los pies de las estatuas. Esta actitud escénica y, sobre todo, la función de Dánao como *chóregos*, son más evidentes en el primer anuncio, ya que se trata de la primera vez que se explican estas convenciones griegas. En el segundo caso, las indicaciones se retoman a modo de reiteración, como indica el uso del verbo λανθάνω (λαθέσθαι μηδαμῶς, “no olvidéis de ninguna manera”, 731). No obstante, la segunda escena marca una diferencia en la reacción de las Danaides: la demora en la toma de posición en el altar permite generar

la tensión del encuentro entre las jóvenes y el heraldo en el espacio de la *orchestra* (825 y ss.)

Respecto de la motivación dramática, la composición alrededor de los anuncios demuestra que *Suplicantes* no es, como se ha sostenido tradicionalmente, una tragedia “simple”. Los anuncios que forman parte de estos dos discursos dan cuenta de la madurez de la obra porque, además de constituir un dispositivo arquitectónico, funcionan como anticipación de las *metabolai*, que son las acciones más complejas que puede presentar una tragedia según el criterio clásico aristotélico. Desde el primer discurso de Dánao, coro y público palpitan el encuentro con los Argivos y viven con expectativa si de ese encuentro resultará una relación de alianza u hostilidad. Luego ambos personajes descubren algo que antes ignoraban, que están ligados entre sí por una relación objetiva socialmente definida como positiva: la *philia*, determinada por el vínculo de parentesco. A partir del momento en que Dánao pronuncia el segundo discurso de anuncio, el efecto sorpresa genera que Danaides y espectadores comiencen a experimentar la peripecia, que se materializa con la llegada del heraldo de los Egipcios, en el verso 825.

Desde el criterio moderno, que pondera la calidad dramática de las obras según la presencia de conflicto, los anuncios extendidos también introducen los dos encuentros agonales fundamentales, determinados por el motivo de súplica: el *agón* entre el suplicante y el potencial salvador, para obtener la protección necesaria, y el *agón* con el perseguidor, para intentar rechazar su dominio.

En síntesis, los dos discursos analizados no solamente anticipan las llegadas de los nuevos caracteres, Pelasgo y el heraldo, que es lo que indica la percepción sensible, sino los cambios que se producirán en el acontecimiento trágico. Los anuncios, por lo tanto, construyen los momentos de mayor clímax dramático y dividen la obra en dos mitades.

3.2. UNA NUEVA APROXIMACIÓN AL ESQUEMA COMPOSITIVO DE *SUPPLICANTES*

Apartarse del patrón estructural inalterable y artificial aristotélico significa concebir un sistema de análisis que permita aprehender la estructura compositiva particular de cada obra dramática. La propuesta de Taplin (1977; 1978) ha sido absolutamente innovadora en este sentido, al sostener que el marco estructural de una obra dada está basado en (1) la interacción de dos modos principales de presentación dramática (discursos de actores y canciones del coro) junto con (2) la articulación de la acción a través de las entradas y salidas de los personajes. Según el autor, la unidad formal mínima que se repite de manera sucesiva en la representación trágica es *ingreso de actores-acto-salida de actores-canción coral estrófica*. Tras la canción, esta unidad se reitera, en cantidades variadas según cada tragedia.⁴³

Taplin ha hecho un importante aporte al incluir, entre los acontecimientos/recursos fundamentales de la *performance*, los movimientos de ingreso y salida de los personajes. Sin embargo, lo cuestionable de la propuesta radica en la siguiente aseveración: “Within this frame (which is far simpler than the practice) everything except the strophic choral songs would properly come within the acts —that is to say, all kinds of speech, monody, duet, lyric dialogue, astrophic lyric, etc. all come within the acts”.⁴⁴ Es decir que, para Taplin, las odas corales se encuentran reducidas a la categoría de canciones divisorias (“act dividing song”) y, como consecuencia de su trascendencia en términos estructurales, su función dramática en el desarrollo de la trama y del espectáculo queda relegada.

Si bien es indiscutible que la alternancia entre discurso dialogado y canciones estróficas corales constituye un síntoma de algún tipo de modificación en la acción dramática, debe rectificarse el supuesto de que las odas no formen parte de los actos. Esta aproximación al drama mantiene resabios aristotélicos.⁴⁵ Como ha sido demostrado en el capítulo I, las odas corales de *Suplicantes* son acción dramática y no

⁴³ Taplin (1978: 14): “Even this oversimplified pattern would be far from monotonous, thanks to the wide variety of kinds of delivery permitted within the acts. Also the acts may vary greatly in length (we have, in fact, acts ranging from about 20 to 500 lines), and so might the choral songs between the acts (from some 20 lines up to 200 or so); also there may be exits and entrances during the course of the acts, though very seldom in rapid sequence”.

⁴⁴ Taplin (1978: 14). El subrayado es nuestro.

⁴⁵ Si bien Taplin delimita un “acto” según la existencia de un movimiento de ingreso previo y uno de egreso posterior, su propuesta la definición de “acto” es muy similar a la de “episodio” de *Poética* 1452b 20-21: “una parte completa de tragedia *en medio de* canciones corales enteras”. El subrayado es nuestro.

un mero discurso lírico que complementa la actividad actoral. Por lo tanto, Taplin ha revolucionado los estudios performativos demostrando la significación de las salidas y entradas de los personajes, pero ha dejado al coro fuera de su criterio estructural.

Una estructura formal auténtica, que respete las particularidades de cada composición, no debe prefijar ningún tipo de molde compositivo, sino limitarse a considerar el uso de los recursos técnicos disponibles. En el caso especial de *Suplicantes*, (1) la alternancia discursiva se produce entre coloquio y soliloquio⁴⁶ y (2) existe una relación desigual entre el peso dramático de las entradas de los personajes en relación con el de las salidas. Por otro lado, la particular sintaxis espacial de la obra impone otra mirada. Para Taplin,⁴⁷ aquellas entradas que inauguran un nuevo acto y aquellas salidas que retiran a los caracteres al final de un acto son las estructuralmente importantes, porque son los movimientos que llenan y vacían el escenario. Pero, en *Suplicantes*, el escenario, el espacio de representación que ocupan los actores, coincide con el del coro. Por lo tanto, nunca está vacante. El coro-carácter permanece pendiente, durante toda la obra, de aquellos que vienen a su encuentro. Por este motivo, la estructura formal de esta tragedia debe ser definida a partir de los ingresos de los caracteres a escena, que relacionan, por un lado, texto y acción; por el otro, acción y sentido dramático.

En primer lugar, resulta necesario precisar en qué consiste una “entrada”, ya que, si bien significaría el movimiento del personaje que lleva a un actor hacia el campo de visión de la audiencia, el acontecimiento debe ser especialmente considerado dentro del contexto de representación que ofrecía el drama griego clásico. Por un lado, en el teatro clásico, *orchestra* y *eisodoi* implicaban distancias considerables, por lo tanto, es difícil determinar con exactitud el momento en el que un actor cruzaba la línea entre lo visible y lo imperceptible para la audiencia. Por otro lado, dado que la mayoría de las entradas eran indizadas por las palabras de aquellos que estaban en escena (coro o actores), no siempre estos índices resultarían simultáneos con la acción. Sin embargo, en la estructura de *Suplicantes* que proponemos, articulada alrededor de

⁴⁶ Como ya ha sido expuesto a propósito del análisis de la composición de los caracteres (cfr. apartado II.2), el diálogo en *Suplicantes* se da predominantemente entre el coro protagonista y algún actor, a excepción de dos intercambios entre actores: Pelasgo-Dánao (490-503) y Pelasgo-heraldo (911-953). En relación con el discurso lírico, el canto es unívoco en las cinco odas, pero no siempre solitario, ya que en las odas inicial, central y final esa expresión se da en presencia de Dánao.

⁴⁷ Taplin (1977: 53).

los movimientos de ingreso, se fija un verso particular para cada acontecimiento.⁴⁸ La elección está basada en un criterio dramático, por lo tanto, no implica que la entrada sea concebida como instantánea, ni como el momento en que el actor se hacía visible ante la audiencia. Por este motivo, resulta más apropiado llamar “llegadas”⁴⁹ a estos puntos de inflexión en la acción, expresando que se trata de movimientos que se cumplen en un tiempo prolongado.

Ya ha sido demostrado que la elección del motivo de súplica es decisiva en la composición de la red de caracteres,⁵⁰ tanto como de los potenciales conflictos.⁵¹ Ahora bien, si los movimientos de llegada y partida de los personajes repercuten en la composición formal de una obra, indirectamente, el motivo temático es otro de los factores determinantes de la estructura. En principio, el *Altarmotiv* impone la trascendencia de dos llegadas previsibles según el tópico, la del salvador y la del perseguidor. En términos compositivos, ambas acciones son puestas en relieve a través de la disposición espejada de los anuncios extendidos, que funcionan como un método de preparación que crea expectativa y coloca al evento dentro del contexto dramático, asignándole su valor en la puesta en escena.⁵² Considerando que los movimientos escénicos en la tragedia griega clásica eran escasos pero importantes, su gestación anticipada contribuye notablemente a la continuidad, economía y dirección de la obra, así como a la organización de una estructura. En *Suplicantes*, el uso de los anuncios extendidos como recurso de preparación de las dos llegadas capitales promueve una primera apreciación formal: la división de la obra en dos partes. Pero el peso de estos

⁴⁸ Acorde con la premisa fundamental de que las instrucciones escénicas significativas están implícitas en las palabras (1977: 28), Taplin determina: “The entry of a character (as opposed to an actor) occurs, in effect, when the character newly engages in or impinges on the words and action of the play-and his exit when he withdraws or disengages from them.” (p. 8) Por lo tanto, se considera que un personaje “llega” cuando habla o cuando se le dirige la palabra por primera vez. La partida de los personajes se determina después de las últimas líneas pronunciadas por el personaje en cuestión. En cuanto a los personajes menores, como los Argivos, si su entrada no es explícitamente subrayada por quienes se encuentran en escena, debe suponerse que han entrado junto a un personaje superior, al cual se encuentran unidos (Pelago o Dánao).

⁴⁹ Taplin (1977: 7) propone esta distinción. Ley (2007: 3) critica la influencia de la terminología de Taplin en la última generación de estudiosos, por estimular el uso de “entrada” y “salida” para un espacio teatral para el cual estos conceptos resultan inapropiados: “Taplin also wrote in passing of “arrivals and departures”, and the terminology I advocate is fourfold, taking account of those who “arrive” in the playing space or “leave” it along the side approaches (known diversely as *parodoi* or *eisodoi*), and those who either “appear” from or “enter” the *skéné*.”

⁵⁰ Cfr. II.2, especialmente la justificación introductoria del apartado.

⁵¹ Cfr. III.2.2.

⁵² Taplin (1977: 10): “But to a large degree the significance of an entry or exit depends on what has passed before it, on the preparation for it. It is the preparation which creates expectation and which puts the event into its dramatic context, and hence gives it work to do in the play”.

acontecimientos en la arquitectura de la obra es todavía mayor, por la complejidad que adquieren en el nivel de la trama.

Precisamente porque las técnicas de anticipación y preparación eran tan cuidadosamente controladas por los dramaturgos, su empleo u omisión ofrecía oportunidades especiales de suscitar expectativa o sorpresa.⁵³ Reconocer que estas cuestiones formaban parte de la discreción del compositor intima al crítico a indagar por qué los movimientos de los personajes fueron arreglados de una forma y no de otra. En *Suplicantes*, resulta necesario reflexionar sobre cada una de las llegadas de manera aislada, discriminando la trascendencia dramática en cada caso, el momento en que ocurren (tanto en relación con el contexto como con la vaguedad o precisión del evento) y el tratamiento visual del movimiento (dirección, preparación). Asimismo, en relación con la composición de las distintas partes, es necesario tener en cuenta su brevedad o longitud y las relaciones simétricas o divergentes respecto de otras escenas.

Suplicantes consta de seis movimientos de llegada:

- 1) 1: Llegada de Danaides y Dánao
- 2) 234: Llegada de Pelasgo (junto a los Argivos)
- 3) 600: Primer regreso de Dánao
- 4) 825: Llegada del heraldo de los Egipcios
- 5) 911: Regreso de Pelasgo
- 6) 980: Segundo regreso de Dánao (junto a los Argivos)

Entre estos acontecimientos, tres resultan irrefutablemente indispensables en el desarrollo de una tragedia compuesta sobre la base del *Altarmotiv*:⁵⁴ en primer lugar, el arribo de los suplicantes al lugar sagrado, que implica el comienzo del ritual; luego, las llegadas del potencial protector y del perseguidor.⁵⁵ En la tragedia, las tres llegadas están especialmente destacadas. El arribo de los suplicantes coincide con los anapestos de marcha del coro, que componen la parte dinámica de la oda inicial. El hecho de ser

⁵³ Según Taplin (1977: 12), las técnicas de sorpresa eran excepcionales en la tragedia griega, pues la expectativa resulta una fuerza emocional más poderosa que ésta.

⁵⁴ Taplin (1977: 192): "There are, however, five surviving plays -A. *Hik*, *Eum*; S. *OC*; E. *Hkld*, *Hik*- which are largely constructed around the reception of fugitive suppliants by a virtuous city or ruler and the repulse of their aggressive pursuers. Though this recurrent plot is given many variations it is sufficiently fixed in its main elements to be regarded as a kind of 'story pattern'. The story pattern tends to bring with it recurrent roles and situations, and hence also recurrent types of exit and entry: the entry of the fugitives, of the protector, of the pursuer, the re-entry of the protector to the rescue, and the final departure to safety."

⁵⁵ El orden cronológico de estos arribos no es fijo, sino que varía según la propuesta dramática en cada caso.

una obra carente de prólogo intensifica la recepción del movimiento escénico, como consta en el análisis de esta escena.⁵⁶ Las llegadas del protector y del perseguidor, Pelasgo y el heraldo, se distinguen por su preparación a partir de los anuncios extendidos.

La secuencia de estas tres llegadas determina tres instancias diferentes de la *hiketeía*: 1. entre la llegada de los suplicantes y la llegada del salvador, tiene lugar la súplica con destinatario divino, conformado por el conjunto de los dioses representados en el altar; 2. entre la llegada del salvador y la del perseguidor, se ejecuta la súplica ante el destinatario humano, Pelasgo; 3. tras la llegada del perseguidor, el heraldo, se pone a prueba la efectividad de la institución de la *hiketeía*.

La novedad de la trama reside en que la obra no consiste solamente en las circunstancias en las cuales las suplicantes están en condiciones de abandonar el refugio sagrado, sino en las condiciones en las que efectivamente resuelven hacerlo. Teniendo en cuenta esta variante, cobra importancia otra llegada: el segundo regreso de Dánao en el verso 980. La envergadura dramática del movimiento es señalada a través de distintos recursos. El primer síntoma lo constituye la irregularidad que la llegada⁵⁷ introduce dentro del patrón temático, dado que resulta incongruente con el

⁵⁶ Cfr. I.2.2.

⁵⁷ Sobre otras características irregulares del ingreso de Dánao a escena, Taplin (1977: 224-229). El autor dedica varias páginas a exponer su preocupación sobre la transición entre la salida de Pelasgo y el ingreso de Dánao (974-980). Por un lado, es acertada su observación acerca del apurado manejo de este cambio de escena en términos de viabilidad técnica y de manipulación de la temporalidad en escena. Efectivamente, parece inverosímil el tiempo con el que cuenta el rey para buscar al padre de las Danaides, tal como ellas lo solicitan en el verso 967, y parece escaso el tiempo que el actor tiene para cambiar el rol del heraldo por el de Dánao (951-980). Por otro lado, Taplin deja sin resolver una irregularidad en la composición que cataloga como “malformación” en el cuerpo de la pieza (p. 229): se trata de una escasa cantidad de versos en la cual el escenario permanece vacante de actores durante la cual no hay canción estrófica del coro. Dice Taplin (1977: 227): “It is very rare in Greek tragedy to have a stage vacant of actors except during act-dividing songs. I can think of no other act division in Aeschylus or all Greek tragedy whose technique resembles *Hik.* 974-80 (or 974/5). There is no reason why the technique should not be unparalleled: but we must ask why it is unique, what is gained by it. There is no close dramatic connection between the two acts, no particular continuity: on the contrary, there is asyndeton, plain juxtaposition.” Varios puntos fallan en la apreciación de Taplin para concluir que se trata de una “apresurada, torpe y malhecha transición” (p. 229) impropia de la tragedia griega, donde los movimientos son pocos y bien separados. En primer lugar, su aproximación a la tragedia mantiene el principio del alternancia entre discurso de actores y canto coral. En segundo lugar, por concentrarse en el coro de servidoras, pierde de vista la importancia dramática que cobra el segundo regreso de Dánao junto a los guardias, dado que, por su fuerte presencia escénica, los Argivos generan un acentuado corte entre escenas pero, simultáneamente, funcionan como un nexo de continuidad, tanto por su anterior participación visual como por la casi inmediata intervención discursiva con que se los destaca pocos versos más tarde. El encadenamiento de los tópicos matrimonio-súplica-matrimonio ya ha sido debidamente analizado en otras oportunidades de esta tesis, por lo tanto, no podemos considerar que se trate de una plena yuxtaposición de escenas. El asyndeton cumple con su función de subrayar y significar la trascendencia del cambio de tópico. Finalmente, no resulta un detalle menor en la composición de este cambio de escenas el hecho de que Pelasgo se retire silenciosamente, mientras que

Altarmotiv. En segundo lugar, debe señalarse el hecho de que dicha incongruencia no implica desconexión absoluta de la trama, pues el regreso es preparado por las Danaides, que solicitan la presencia de su padre como requisito para apartarse del altar y encaminarse hacia Argos (968-971). Por último, el segundo regreso de Dánao se destaca por la compañía de un carácter colectivo secundario, los Argivos, que no sólo dan imponencia al carácter del padre, sino que invitan a homologar esta tercera llegada de Dánao con la llegada inicial de Pelasgo, el potencial salvador. La estructura formal de la obra, entonces, instala un sentido fundamental: se presenta a Dánao como el salvador, acompañado por los representantes de Argos. De este modo, puede verse el primer indicio de una composición de tipo anular: el padre, como consejero y líder de la formación coral (11), es el verdadero protector y benefactor a los ojos de las Danaides, porque supo decidir (ἐπέκρανε, 12) el camino correcto para lograr la liberación del dominio de los hijos de Egipto. Además de posibilitar el cierre de la coyuntura trágica vinculada con la obtención del asilo y la huida definitiva de la desmesura de los parientes, la llegada de Dánao permite reavivar el conflicto original vinculado con el rechazo del matrimonio, que se repone en la última escena de la obra y queda pendiente de definición.

La significación de los dos movimientos de llegada restantes, el primer regreso de Dánao (600) y el único regreso de Pelasgo (911), está vinculada con el tratamiento dramático que realiza Esquilo en relación con las insustituibles llegadas del *Altarmotiv*:

EL PRIMER REGRESO DE DÁNAO se inserta en un contexto dramático específico, porque la llegada de Pelasgo (234) no constituye propiamente una garantía de salvación, debido a que el refugio de las Danaides debe ser convalidado por el pueblo de Argos. Es destacable el hecho de que, si bien la llegada de Dánao para comunicar a sus hijas la decisión de la asamblea es, técnicamente, un regreso, simultáneamente resulta un movimiento novedoso: primero, porque se trata de su primera llegada desde Argos; segundo, porque su discurso conlleva, de algún modo, la comparecencia escénica de un agente externo, el pueblo. Por lo tanto, esta llegada es también trascendental, en la medida en que representa el arribo de la salvación.

Sin duda, el haber estado en escena exime a Dánao de ser introducido, pero no por ello deja de ser sorpresiva su presencia. Dánao no sólo no es anunciado por las

Dánao llegue acompañado por los guardias, como si fuera un rey. Sin duda, una canción en medio de ambos acontecimientos hubiera hecho perder de vista ese significativo contraste otorgado a ambos caracteres.

Danaides, sino que, además, su intervención discursiva, que es inmediatamente posterior a la segunda oda coral, no está encabezada por introducción alguna. En la primera línea de su discurso (600), Dánao conmociona a destinatarios internos y externos con la buena nueva del asilo.

EL REGRESO DE PELASGO tiene en común con el primer regreso de Dánao el elemento sorpresa. A pesar de que el rey arriba al altar para responder al pedido de auxilio de las Danaides (835),⁵⁸ su llegada sobreviene a último momento (911), cuando las Danaides y el espectador consideran que ya no hay escapatoria ante los violentos apremios del heraldo. Por otro lado, el regreso de Pelasgo también habría resultado extraño para el espectador, si se acepta el hecho de que, a diferencia de su escena anterior, esta vez habría llegado sin los guardias. La soledad del rey anticipa que su socorro no es más que el inicio de una escena de salvación, hazaña que consuman Dánao y los guardias (980).

El análisis de los seis movimientos de llegada deriva en las siguientes conclusiones:

1. La obra se organiza alrededor de cuatro “llegadas fundamentales” (1; 234; 836; 980) y dos “llegadas complementarias” (600; 911).

2. En relación con el contexto dramático en que se producen, como pretende indicar el concepto utilizado, las “llegadas complementarias” rematan las escenas iniciadas por las llegadas inmediatamente precedentes (234; 825). El juego dramático es el mismo, aunque las situaciones no resulten idénticas: ante una situación de riesgo/inseguridad (llegada del potencial amigo; llegada del enemigo), las “llegadas complementarias” definen el bienestar de las protagonistas (noticia del asilo; expulsión del heraldo).

3. Las cuatro “llegadas fundamentales” dividen la obra en cuatro partes: SÚPLICA DIVINA- SÚPLICA HUMANA- AMENAZA EFECTIVA- NUEVO CONFLICTO. Las primeras tres desarrollan el conflicto por el logro del asilo en la ciudad receptora, para librarse de la condición inicial de fugitivas (5) y recuperar la pertenencia a una comunidad (609 y ss.); la última sienta las bases para una nueva coyuntura trágica,

⁵⁸ Taplin (1977: 219) señala, a propósito de esta llegada de Pelasgo: “In drama the *boé* makes for an exciting rise in tension (and in the volume of the sound), and it provides a convincing and integral entry motivation”. Sin embargo, a pesar de que Taplin no lo señale, la motivación no impide la posibilidad de la sorpresa, ya que Pelasgo llega ochenta versos más tarde e interviene impetuosamente, probablemente agregando estrés a la escena con su paso apresurado.

esbozada en la exposición de la causa que originó la determinación del autoexilio (el rechazo del matrimonio con los hijos de Egipto), incluyendo una alternativa inédita a los ojos de las protagonistas: la posibilidad del matrimonio deseado. Los dos conflictos, súplica por el asilo y matrimonio, están ligados a dos espacios distintos: la condición de fugitivas y suplicantes obliga a las Danaides a encomendarse al amparo del altar; la condición de metecas exige a las jóvenes el abandono del refugio y la incorporación a la comunidad de Argos, en la que resulta imprescindible aceptar sus responsabilidades femeninas.

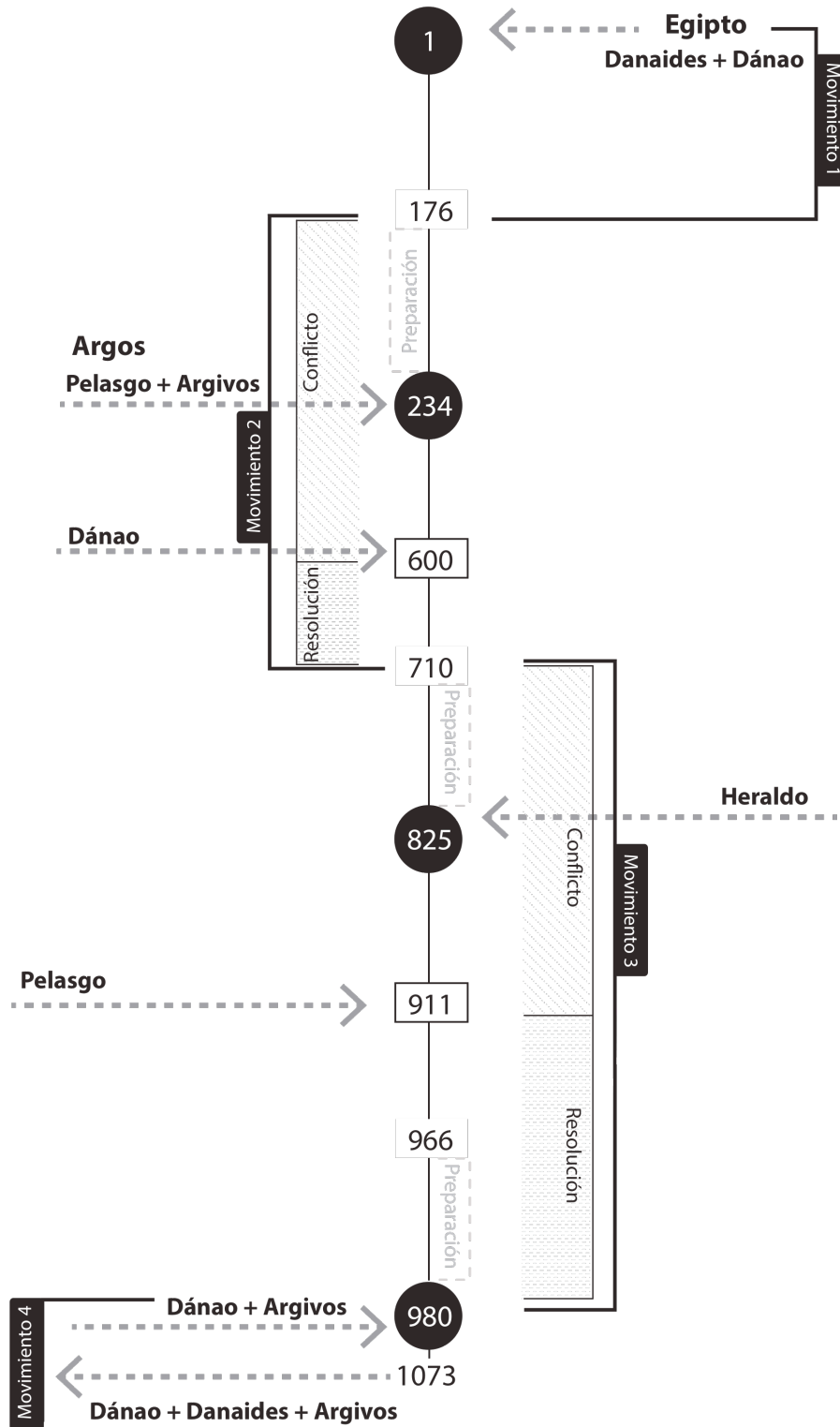
4. El análisis de la modalidad de las llegadas aporta dos datos:

La reflexión sobre la dirección permite distinguir entre llegadas desde el mar (Egipto) hasta el altar, en la costa de la ciudad, y llegadas desde Argos hasta el mismo sitio. Las dos llegadas que se producen desde Egipto (1; 825) implican una amenaza para la ciudad receptora: los suplicantes colocan a Argos en una coyuntura irresoluble; la actitud de los Egipcios al llegar impone, como única posibilidad de solución del conflicto, la guerra. Por lo tanto, la interpretación de la dirección de los movimientos escénicos impone un sentido dramático: aquello que no es griego es peligroso.

La reflexión sobre la preparación de los movimientos coincide con la jerarquización de las llegadas: las “fundamentales” (excepto la primera, por corresponderse con la primera escena de la obra) son anticipadas (anuncios extendidos; demanda de las Danaides por la presencia de su padre); las “complementarias” no lo son. Esto permite distinguir entre acontecimientos sobre los que se crea expectativa y acontecimientos que sorprenden. Los momentos más significativos aprovechan el suspenso y, a través de éste, se instalan en la obra, apropiándose del tiempo dramático;⁵⁹ las “llegadas complementarias” llevan la realización de la tragedia a un nivel más complejo, pero se presentan como acontecimientos fugaces que sólo toman el tiempo indispensable para cumplir su

⁵⁹ Taplin (1977: 209) diferencia ambas escenas considerando exclusivamente la manipulación de los movimientos de ingreso y salida: “At the equivalent point in *Hik*, on the other hand, there is no entry at all: instead Danaus describes for a second time what he sees in the distance. So not only is there no exit before the song 625-709, there is no entry after it.” Sin embargo, es necesario recordar que, tras los dos anuncios, también el tiempo dramático se emplea de manera diferente. La llegada de Pelasgo se produce inmediatamente después de que las Danaides han tomado la posición ritual indicada por Dánao. Su padre, además, permanece junto a ellas. La llegada del enemigo, en cambio, se demora. Dánao anuncia, además de la mala noticia, que debe alejarse en busca de ayuda. Solas en la *orchestra*, las Danaides exteriorizan su temor cantando la cuarta oda. En medio del clima generado por un canto que interacciona con el treno, se concreta la llegada del heraldo.

cometido. La observación detenida de los seis movimientos de llegada resulta en la determinación del siguiente esquema compositivo:



Como muestra el diagrama, *Suplicantes* presenta una estructura anular, acorde al procedimiento compositivo propio de Esquilo, dividida en cuatro “movimientos.”

“Movimiento” es el concepto seleccionado para nombrar cada una de las cuatro partes del drama tanto en el sentido estricto de actividad, como en el derivado que se refiere a una parte de una composición musical. El primer sentido supone una acción de desplazamiento de los personajes, coincidente con la propuesta de Taplin. El segundo atesora un sentido propio del “análisis musical” que, en disidencia con Taplin, pretende destacar la impronta de estilo y de sentido (ritual y, por ello, dramático) que las odas corales aportan a la obra. En la música clásica, un movimiento es una parte de una composición más amplia previsto para ser ejecutado en sucesión con otros, aunque propiamente posea un inicio y un final.⁶⁰ Por lo tanto, es una parte de una secuencia que conlleva un sello discursivo diferente, vinculado con el canto y la danza.

Cada uno de los cuatro movimientos que componen la obra gira alrededor de una llegada fundamental: los suplicantes (Danaides y Dánao), el protector civil o *próxenos* (Pelago), el perseguidor (heraldo de los Egipcios), el protector natural o *kúrios* (Dánao). En la última llegada, el segundo regreso de Dánao, la compañía de los Argivos tiene dos efectos: arribando con escolta, el padre concentra la protección natural y la civil; la condición masculina y plural de los guardias representa, a su vez, un nuevo conflicto para las jóvenes.

A continuación, presentamos una descripción y breve análisis de cada uno de los cuatro movimientos:

MOVIMIENTO 1= SÚPLICA DIVINA (1-175). La obra comienza con la llegada de las Danaides desde Egipto a Argos. Su aproximación al lugar sagrado coincide con el comienzo del acto de súplica, dirigida a los dioses en primera instancia. El movimiento en su totalidad coincide con la escena de la oda inicial.

MOVIMIENTO 2= SÚPLICA HUMANA (234-709). Todo el movimiento comprende la obtención del derecho de asilo en Argos, que constituye el motivo de súplica de las Danaides hacia su destinatario terrenal. El segmento se inicia con la primera intervención discursiva de Dánao, que imprime en la obra el ritmo agitado y el clima de ansiedad (176-233)⁶¹ y culmina al terminar la oda central (625-709), que encauza la

⁶⁰ Latham (2008: 986).

⁶¹ La apreciación de la participación escénica de Dánao es distinta a la de Taplin (1977: 198), quien sostiene que la intervención de Dánao debe ser considerada como virtualmente equivalente a una entrada. Los argumentos del autor son dos: “The structural break at this point is marked not only by the change from song to speech but also by a new turn of events which could normally only be achieved by an entry (also 710).” Desde nuestro punto de vista, el cambio de discurso cantado a discurso hablado modifica el ritmo de la obra, pero no significa un quiebre. La continuidad está dada por el aspecto visual, ya que, desde que llega, Dánao se encuentra en la misma posición espacial, en la estructura

desesperación inaugurada por el anuncio hacia el estado de júbilo y sosiego. Tras la escena de preparación, la concreción del objetivo involucra la representación de otras dos escenas. La primera (234-599) resulta ser solamente la escenificación de un conflicto entre las jóvenes y el rey, quien manifiesta su decisión de derivar la definición de su dilema (cólera de Zeus Suplicante vs. guerra con los hijos de Egipto) a otro agente, el pueblo de Argos. Esta primera parte culmina con la segunda oda coral (524-599), en la que las Danaides exteriorizan su desespero ante la determinación de Pelasgo. La segunda escena (600-624) se inaugura con el sorpresivo primer regreso de Dánao (600), que anuncia la resolución del conflicto, y finaliza con la manifestación de felicidad inspirada por la noticia, constituida por la oda central (625-709).

MOVIMIENTO 3= AMENAZA EFECTIVA (710-979). El movimiento entero abarca la puesta a prueba del beneficio de asilo recientemente obtenido. Tras haber sido persuadida la ciudad de recibir a los suplicantes, se inicia un nuevo núcleo temático, análogo al segundo movimiento:⁶² Dánao anuncia la llegada del enemigo (710-733) y se muestra la reacción de las jóvenes ante la noticia (734 y ss.). Después de la escena de preparación (710-835), la nueva contingencia también se desdobra en dos escenas. Pero, a diferencia del segundo movimiento, en el tercero se pone el acento en la angustia durante la espera de la llegada, que se dilata para justificar una nueva expresión cantada de las pasiones: la cuarta oda (776-824).⁶³ En la primera escena, de manera idéntica que en la escena con el amigo, las Danaides enfrentan solas al heraldo de los Egipcios, que llega en el verso 825.⁶⁴ Tiempo después del grito desesperado por ayuda (835) promovido por la absoluta indefensión de las jóvenes, arriba súbitamente

elevada del altar, mirando hacia el horizonte. Por lo tanto, el espectador, desde el comienzo de la oda, está esperando novedades por parte de Dánao. El anuncio tampoco implica una modificación radical en el accionar de las Danaides, dado que sus preocupaciones se dividen entre los dioses y los hombres que se aproximan. El centro de atención virará completamente, de los dioses al hombre, una vez que Pelasgo se haga presente en el verso 234. Las escenas de preparación, por lo tanto, articulan entre dos movimientos.

⁶² Además de las semejanzas ya señaladas, por segunda vez no hay ingreso de ningún personaje después de la canción (1-175; 625-709).

⁶³ Taplin (1977: 60) insiste en que, cada vez que el patrón estructural se altera, es necesario intentar descubrir el propósito de la variación. No obstante esta correcta apreciación teórica, el autor no advierte que, más allá de las coincidencias entre ambas “escenas-espejo”, en la segunda la llegada se demora de manera extraordinaria después del anuncio. La deliberada intención del dramaturgo de generar, junto a la expectativa, pánico y angustia entre los destinatarios internos y externos de la noticia, pasa desapercibida para el estudioso.

⁶⁴ Las escenas con el amigo y el enemigo coinciden desde el punto de vista discursivo, pero no desde el visual. La desprotección de las Danaides se acentúa en el tercer movimiento, en el cual las Danaides no sólo enfrentan al heraldo, sino que lo hacen sin contar con la presencia física de su padre. En el segundo movimiento, en cambio, Dánao contempla la súplica desde el altar y, luego, interviene para solicitar protección armada a Pelasgo.

Pelasgo, que inicia la segunda escena (911-979). En ella, el conflicto iniciado por el segundo anuncio de Dánao se resuelve con la expulsión del heraldo (953) y la ratificación de Pelasgo y los ciudadanos argivos como protectores civiles de las Danaides, que ofrecen alternativas de alojamiento (954-965).⁶⁵ Sobre el final del movimiento, la novedad reside en la preparación para un nuevo regreso de Dánao (966-979).⁶⁶

MOVIMIENTO 4= NUEVO CONFLICTO (980-1073). El último movimiento se inaugura con el segundo regreso de Dánao (980) y finaliza cuando, dejando la *orchestra* vacante, Dánao, Danaides y Argivos parten hacia la ciudad de Argos (1073). Este último segmento de la secuencia está integrado por el discurso de Dánao, que (re) instaura el tema de las responsabilidades femeninas (980-1017), y la *performance* de la oda final (1018-1073), que interacciona con el himeneo y coloca en el foco de atención el postergado tema del matrimonio. Durante la oda final dinámica (1062-1073), la acción de marcha cobra sentido en relación con la llegada inaugural (oda inicial dinámica, 1-39): las suplicantes han conseguido protección y parten junto a Dánao, de la misma manera como llegaron, pero en compañía de representantes de la ciudad. El cotejo entre el primer y cuarto movimiento es significativo desde el punto de vista visual: *eisodoi* opuestos (territorio peligroso vs. región segura)⁶⁷ y un participante colectivo nuevo, que representa el éxito de la súplica que ha comenzado en la oda inicial, pero que, simultánea y paradójicamente, simboliza otro conflicto: la relación de las Danaides con el género masculino.

El diagrama que presentamos de la estructura de la obra evidencia que, además de la simetría generada por los anuncios extendidos, el equilibrio compositivo alcanza la totalidad de la propuesta dramática. En el verso 710, el primer verso del segundo

⁶⁵ Sobre la edición y sentido de los versos 957-961, que concierne las opciones que Pelasgo propone a las Danaides, Sandin (2002: 150-152).

⁶⁶ A diferencia de las dos instancias previas de preparación, que fundan acontecimientos completamente nuevos (176 y ss.; 710 y ss.), la gestación de la tercera llegada está justificada por la invitación de Pelasgo para que las Danaides vayan a la ciudad. El pedido de las Danaides por Dánao, entonces, se asocia con el tema de la súplica y la seguridad lograda, propios del tercer movimiento. El hecho de que la llegada de Dánao inaugure un nuevo conflicto es desconocido para el espectador hasta el momento en que el padre profiere su último discurso. Por este motivo, el cuarto movimiento no comienza con la preparación de la llegada, sino cuando ésta se concreta, en el verso 980.

⁶⁷ El contraste y sentido de las direcciones *offstage* se instala en los anapestos iniciales cuando las Danaides cuentan la huida de su tierra y el arribo a Argos (1-22), suplicando ser recibidas y que los Egipcios sean rechazados. Lógicamente, este juego de opuestos es aprovechado en la composición de los anuncios extendidos.

anuncio extendido que insta la peripecia, la obra se divide en dos mitades espejadas, en las que se oponen el primer movimiento con el cuarto y el segundo con el tercero, estos últimos compuestos por una etapa de conflicto y una de resolución, e introducidos por una escena de preparación. La representación de los movimientos de llegada muestra que los acontecimientos peligrosos son los que provienen de Egipto, mientras que aquellos que ofrecen posibilidades de solución provienen de Argos. La presencia de los Argivos en el cuarto movimiento, que constituye la irregularidad en la correspondencia con el primer movimiento, es la que suscita el efecto extraordinario, corporizando el nuevo conflicto. Asimismo, según lo representa el diagrama, las llegadas de los personajes determinan circunstancias alternadas de peligro y salvación, excepto el segundo regreso de Dánao que, junto a los Argivos, combina ambas alternativas, componiendo una instancia de salvación relativa.

4. MADUREZ DRAMÁTICA DE *SUPLICANTES*

En el capítulo hemos logrado revertir el prejuicio de que *Suplicantes* es una tragedia simple. En primer lugar, hemos acudido a la revisión de la trama de la obra desde los dos criterios que habitualmente se emplean para juzgar la composición de un argumento trágico, la pauta clásica aristotélica y la valoración moderna. Tras ambas indagaciones, *Suplicantes* declara su madurez: tanto los cambios de fortuna como las escenas de conflicto se expresan de manera llamativamente rica y multiforme, demostrando un calculado y experimentado proceso de creación. Más allá de esto, lo más llamativo es que, como hemos podido comprobar, tanto la composición de las escenas de *metabolai* como los *agônes* explotan las diversas posibilidades audiovisuales que ofrece el teatro griego del siglo V a. C. Por lo tanto, el análisis de la trama nos conduce inexorablemente al estudio de la tragedia como espectáculo, asunto al que se ha consagrado la segunda parte del capítulo, dedicada a observar la secuencia y coherencia escénicas de una trama efectivamente compleja.

Hemos presentado un esquema compositivo de *Suplicantes* que permite aprehender la técnica estructural de esta obra en particular, sin atender a ningún molde preestablecido, normado y artificial. Nuestro enfoque de la arquitectura de la obra ha tenido en especial consideración el trabajo de Taplin sobre la puesta en escena trágica, que revolucionó los estudios performativos al demostrar la trascendencia de los movimientos escénicos de entrada y salida de los personajes. Sin embargo, dada la singularidad de *Suplicantes* en cuanto al protagonismo coral y el predominio lírico, hemos logrado afirmar que el análisis de su estructura impone revisar la propuesta de Taplin y considerar las odas corales como parte (incluso, fundamental) de los actos.

Sobre la base de estos presupuestos, propusimos un esquema compuesto por cuatro movimientos, definidos por las “llegadas fundamentales” de los actores-caracteres a las inmediaciones del altar, el centro dramático de la escena, ocupado por el coro protagonista. El diagrama permite visualizar la simetría estructural de la obra generada por los anuncios extendidos, que hemos analizado como dispositivo arquitectónico, en función de su especularidad, y como recurso de preparación, ya que anticipa las escenas de *metabolai* y de *agôn*, es decir, las de mayor tensión dramática. Asimismo, el diagrama expone el carácter dramático y cardinal de las odas corales (fundamentalmente la inicial, central y final, analizadas en el capítulo I) y la trascendencia de la configuración espacial en relación con los caracteres.

CONCLUSIÓN.

Una interpretación de *Suplicantes* de Esquilo

El principio que ha guiado esta investigación es que el entendimiento cabal del género trágico griego clásico sólo puede emerger del conocimiento de cuán diferentes entre sí son cada una de las treinta y pocas obras que han subsistido hasta nuestros días. A pesar de las limitaciones fijadas por las condiciones de la *performance*, prácticamente similares para los tres trágicos, cada drama es una obra de arte y, por lo tanto, única, que obedece solamente a sus propias reglas. Por consiguiente, interpretar una tragedia particular implica intentar captar la concepción dramática subyacente, aquella que permite explicar dónde el dramaturgo decidió poner el acento, asumiendo que compuso, podujo y dirigió la obra con absoluta libertad, como juzgó que debía ser.

Tras la investigación, *Suplicantes* de Esquilo ha confirmado el principio de singularidad de la obra de arte. Los prejuicios que, al menos en los últimos siglos, afectaron la valoración de esta tragedia en nombre de un patrón genérico convencional, resultaron ser la llave de acceso a su excelencia dramática. La arbitraria subestimación de *Suplicantes* estaba fundamentada en la presunción de que se trataba una obra primitiva, en parte por cierta incompetencia para reconocer y descifrar la forma de un drama atípico. Frente a este enfoque normalizador de origen aristotélico, artificial y forzado, propusimos analizar las irregularidades de *Suplicantes*, persuadidos por la idea de que sus diferencias respecto del *corpus* trágico conservado debían ser estimadas como características especiales, y no como falencias. La revisión y rectificación del modelo instalado por *Poética* y continuado por la corriente positivista implicó también la modificación de la terminología de uso frecuente vinculada con las partes constitutivas de la composición trágica.

Cumplimos con el objetivo general de apreciar la obra como un fenómeno dramático auténtico, ofreciendo una interpretación integral de *Suplicantes* que logró superar tanto los abordajes textuales parciales como aquellos de carácter extradramático que signaron históricamente las miradas sobre ella. Hemos conjugado el método filológico-literario con la perspectiva performativa, que involucra en gran medida (aunque no de manera excluyente) la explotación del aspecto visual de una tragedia dada, un enfoque escasamente ensayado en las aproximaciones a *Suplicantes*. Nuestra investigación ha logrado demostrar que el texto dramático de esta obra es sólo uno de los insumos que construyen una experiencia más amplia, de inasequible reconstrucción: la composición de una “tragedia en acción”, en la que lo visible agrega sentidos inefables e irremplazables a la matriz discursiva.

Asimismo, cumplimos con el objetivo particular de estimar las irregularidades de *Suplicantes* desde una perspectiva positiva, que permitió rescatar su funcionalidad, fundamentar su ocurrencia y considerarlas eje de una nueva interpretación. Comprendimos y explicamos la exuberancia de la lírica en esta tragedia, el diseño de su económica y versátil red de caracteres y las variadas formas de complicación en la trama, perfeccionadas en el espectáculo. A cada una de estas características especiales dedicamos un capítulo, logrando demostrar su eficiencia y coherencia con el planteo dramático.

Como hemos demostrado en el CAPÍTULO I, el primero y el más obvio mérito de *Suplicantes* reside en la composición de sus odas. Hemos analizado tres de las cinco odas corales de la tragedia. Las odas inicial, central y final resultan trascendentes en la composición de la acción dramática tanto por su disposición en la obra como por su textura genérica. La primera y la última constituyen el ingreso y egreso del coro, el comienzo y el fin de la acción; la central articula entre los dos cambios de suerte que sostienen el drama: la noticia de la obtención del asilo en la ciudad salvadora y el anuncio del arribo del perseguidor. En cuanto a la envergadura que les concede la interacción genérica, hemos podido demostrar cómo el sustrato lírico actúa como un eficaz recurso dramático.

La oda inicial inaugura la representación con un himno de procesión primero y, luego, con uno de súplica en el altar. La parte dinámica, que interacciona con el himno, permite al espectador, gracias a la alteración de la “sección media”, reconocer al coro que está ingresando al teatro y advertir los elementos cronotópicos necesarios para ubicar la porción del mito que se lleva adelante durante el desarrollo de la obra. La marcha cubre la distancia entre dos espacios, Egipto y Argos, el de fuera de escena, que comprende los confusos eventos vinculados con la fuga de las jóvenes, y el escénico, visible, tomado por la actividad de las suplicantes. La exhibición del coro en el espacio teatral se produce al mismo tiempo que las Danaides conocen con reticencia el lugar de arribo. En ese margen constituido por la costa de la ciudadela, la oda inicial dinámica refiere actos simultáneos al discurso: la continuidad de la súplica es la continuidad de la representación.

Desde las primeras palabras del coro, el tiempo se vincula estrechamente al espacio, en el acto de “locomoción”: cuando las Danaides cambian su locación, cambia también el tiempo. Siria es el lugar de origen, Argos el de destino; Siria es el pasado, Argos el futuro. Así, la marcha anapéstica representa la distancia espacial y la

trayectoria temporal entre ambos, un “estado itinerante” entre las dos dimensiones espacio-temporales, imprescindible para el desarrollo de la obra y sustancial en una tragedia de súplica. En esta parte, las protagonistas resaltan su condición de *outsiders* (ya no las acoge Egipto y aun no las refugia Argos), una condición que exhibe su apariencia pero contradice su discurso. Desamparadas, se encomiendan a Zeus *aphiktōr*, protector de los recién llegados.

A partir del primer verso y hasta el éxodo definitivo del coro en el final de la tragedia, el ritual de súplica se transforma en la *performance* del espectáculo. La oda inicial se despliega junto a una *ópsis* desconcertante: las suplicantes, de apariencia bárbara, ejecutan una práctica ritual griega. En la parte estática de la oda, la interacción con el himno, que constituye el componente persuasivo para obtener el favor de la divinidad, se adecua perfectamente a la ocasión de súplica. No obstante, la ejecución del ritual resulta un mecanismo doble y ambiguo, de identificación y de ruptura, dado que, tras la amenaza de suicidio y de blasfemia contra la divinidad, las Danaides transgreden la norma revelando su naturaleza ambigua, bárbara y helena. Por otro lado, la fluctuación del himno con el treno, componente emotivo del canto, genera un efecto perturbador que, además de permitir la composición anímica de la coyuntura, revela el carácter indómito de las Danaides. Así, esta nueva aproximación a la oda inicial reconoce, en el vaivén genérico, un síntoma de la idiosincrasia de las protagonistas. Su carencia de autocontrol emocional y su incapacidad de sostener el ritual correspondiente y ejecutarlo adecuadamente prefiguran sus futuros excesos. La perversión del género himnico resulta un recurso dramático que permite diseñar el carácter colectivo del coro protagonista y componer el *clímax* germinal de la obra.

En la oda central, la noticia de la obtención del asilo incita a la celebración y a la ponderación del benefactor. La interacción con el peán se ajusta perfectamente a la ocasión e instaura un cambio de tono respecto de las odas precedentes, aliviando la presión producida por el temor, la angustia y la desesperación. Pero la oda no sólo concluye una parte de la tragedia, rematando dos conflictos, el amparo legal y el dilema de Pelasgo, sino que aprovecha las asociaciones suscitadas por el género de base para disparar otros temas, que componen la nueva coyuntura dramática. El sentido festivo del género se invierte para el espectador, que habría captado, en las alusiones a la guerra y las bodas, la ironía acerca de los sucesos futuros: la disipación de los males se muestra inevitable. La eficacia de la oda central reside en su oportunidad, pues la desgracia es más conmovedora tras la experiencia de la felicidad.

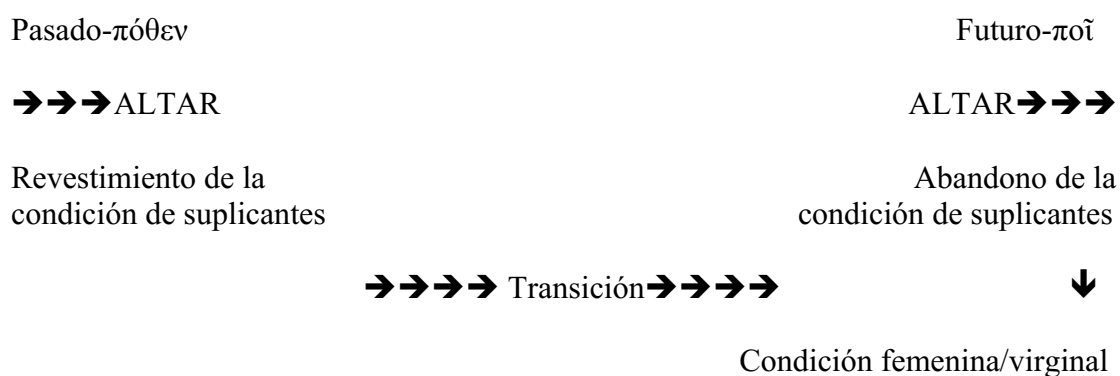
Por lo tanto, si bien el peán cambia el tono de la obra, su posición neurálgica posibilita la inversión de su función de una manera única, convirtiéndose en un recurso dramático refinado, que aporta ironía y sorpresa a la composición.

La oda final, como la inicial, está intensamente intervenida por la percepción visual. La presencia de un coro subsidiario masculino y la organización del canto en un intercambio amebio sugieren la interacción con el himeneo que, considerado superficialmente, no parece ser un género apropiado para la ocasión. Pero el impacto de la oda está asociado a la existencia de distintos niveles de conciencia genérica: las Danaides creen entonar un himno (primero a Argos, luego a Zeus); los espectadores habrían percibido la evocación de las nupcias. *Ópsis* y composición coral se amalgaman para que la oda final justifique su singularidad cumpliendo múltiples funciones: concluir el asunto de la obra, representando el logro del asilo en el traslado espacial hacia la ciudad; anticipar el núcleo temático de la secuela; introducir un cambio de perspectiva en relación con el tema del matrimonio; confirmar el grado de obnubilación de las protagonistas sobre el final de la obra; sosegar los ánimos del espectador con una atmósfera festiva y, gracias a la ironía que implica la ejecución ignorada del canto nupcial, convalidar las expectativas de la audiencia, consciente de la inminencia del verdadero cambio: la consumación de las bodas. Por eso, la clave de la oda final como recurso dramático reside en que el himeneo resulta un género inadvertido para las Danaides, que ofrece la posibilidad de insertar un cambio de perspectiva (masculina y helénica) y proyectar el drama, fundamental en este momento “bisagra”, entre el fin de la obra y el comienzo de su continuación. En términos espaciales, el abandono del recinto sagrado conquistado en la oda inicial traduce el cambio de tópico: aceptadas como metecas, las Danaides dejan de ser suplicantes y su naturaleza femenina ya no puede ser disimulada. De este modo, paradójicamente, la *performance* del himeneo resulta oportuna, ya que, como vírgenes, deben casarse para cumplir con su deber.

El análisis de las odas inicial, central y final también ha permitido apreciar la obra desde dos perspectivas estrictamente dramáticas. Por un lado, su excelencia compositiva, vinculada al par combinado y equilibrado de canciones conformado por las odas inicial y final, que se fundamenta en el ritual que inicia a toda joven en la consumación de su *télos*, convertirse en mujer. La continuidad lírica, que implica el itinerario ritual del treno/*parthéneion* hasta el himeneo, revela el estado de transición de las Danaides, quienes, a pesar de sus intentos, no pueden evitar el cumplimiento de

su destino. Por otro lado, el estudio integral de las odas posibilita apreciar la obra en tanto espectáculo, puesto que las mismas odas inicial y final se destacan por la trascendencia de la puesta en escena y la impactante combinación de efectos audiovisuales. En la oda inicial, el dramaturgo genera una contundente primera impresión en el espectador que condiciona su apreciación de todos los sucesos de la obra. La percepción visual revela a un grupo de mujeres junto a un anciano, todos de apariencia bárbara, que irrumpen en escena y se posicionan en un altar con un significativo objeto escénico, los ramos característicos del ritual de súplica griego. La percepción auditiva acompaña al objeto escénico y contrasta con las máscaras, puesto que el coro, exótico, entona un himno de súplica helenizado. En la oda final, Esquilo deja una categórica última impresión en la audiencia que canaliza el conocimiento del espectador sobre los acontecimientos míticos posteriores. El último cuadro escénico reúne a las Danaides y su padre junto con un grupo de hombres. No sólo mujeres y hombres, sino bárbaras y griegos, abandonan el altar, el espacio escénico ocupado a lo largo de toda la obra. La percepción auditiva asocia a hombres y mujeres en un canto amebeo que evoca el ritual de boda. Espacio, tiempo e identidad cultural completan el período de transición iniciado en el primer verso de la obra:

ODAS INICIAL Y FINAL
Transición hacia el *télos* femenino



En definitiva, *Suplicantes* no sólo usa materiales de la lírica coral, sino que su plétora lírica invita a abordarla desde una nueva perspectiva, el recorrido a través de la voz de sus protagonistas. En la composición, disposición e integración de sus odas, los géneros líricos perfilan o rematan un cambio de la acción. Las odas corales constituyen los momentos en los que las Danaides amplían su participación en el espectáculo. En este sentido, las odas inicial, central y final constituyen recursos

estratégicos de la composición dramática. La predominancia lírica constituye entonces una elección, el aprovechamiento al máximo de un recurso dramático importante y versátil del género. Por eso, las odas de *Suplicantes* se nos descubren como una llave de acceso para una interpretación integral de la obra, como una aproximación productiva a la construcción del espectáculo en su contexto efectivo, que entiende su peculiaridad más sobresaliente, la predominancia lírica, en términos de excelencia.

Pero no sólo la composición de las odas de *Suplicantes* es variada, significativa y congruente con la tónica ritual del planteo dramático, sino que la caracterización también se revela esmerada y apropiada, perfeccionada además a través de la utilización calculada de la sintaxis espacial. En el CAPÍTULO II, el análisis de la red de caracteres de *Suplicantes* ha demostrado que, a pesar de no cumplirse el patrón trágico ordinario, en el que se oponen carácter singular y coro indiferenciado, el carácter individuado colectivo constituido por las Danaides se nutre de una estructura de personajes simple pero admirablemente dúctil, que complementa la composición de su protagonismo.

La composición de la red de caracteres se rige por el principio de economía dramática, dado que pocos caracteres logran representar múltiples figuras. De este modo, sólo cinco caracteres bastan para representar un conflicto en torno a tres temas diferentes: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dialéctica griego-no griego. El coro-carácter es tres veces marginal, pues se trata de suplicantes, bárbaras y vírgenes. En relación con su particular naturaleza, cada uno de los actores-caracteres de la obra parece diseñado para poner de relieve una de estas condiciones, dando la oportunidad de desplegar la tragicidad. El encuentro con Pelasgo, en correspondencia con la oda inicial, expone el comportamiento extralimitado de las Danaides en relación con la institución de súplica; el encuentro con el heraldo de los Egipcios, en armonía con la oda central, manifiesta su constitución étnica híbrida y su pretensión inasequible de comportarse a la manera griega; el encuentro con los Argivos, durante la propia oda final, vuelve a exhibir la *hýbris* de las protagonistas, esta vez en relación con el tema del matrimonio.

La jerarquización de los temas en el seno de cada vínculo inter-caracteres permite percibir que, durante el desarrollo de la representación, los tres tópicos fundamentales (súplica, dialéctica griego/bárbaro y matrimonio) no se presentan

sincrónicamente, sino que son dosificados de manera de mantener la tragicidad de principio a fin. La escena entre las Danaides y su antagonista, Pelasgo, propone una progresión temática interesante, dado que, en primera instancia, se insiste sobre el oxímoron entre la apariencia bárbara de las jóvenes y su comportamiento ritual helénico. La primera sección de la escena implica el reconocimiento de las Danaides como Argivas. De este modo, se problematiza la simple categorización “griego” vs. “bárbaro” y se propone una nueva entidad, ambigua y desconcertante. En la segunda sección, se instala el segundo tópico, el acto de súplica, que implica la indagación acerca de la motivación, obligaciones y derechos que impone la puesta en práctica del ritual. El tema del matrimonio, si bien constituye el móvil de la súplica, no resulta trascendente para el desarrollo de la escena.

Las dos escenas con los caracteres secundarios, el heraldo de los Egipcios y los guardias Argivos, no presentan la misma complejidad temática que la escena con el rey. El encuentro entre Danaides-heraldo y el *agón* entre amigo-enemigo de las jóvenes (Pelasgo-heraldo) tratan el tema de la súplica, pero este tópico se asocia directamente a la idiosincracia categóricamente bárbara de los Egipcios, que presentan dificultades para hablar la lengua griega y se jactan de su irreverencia ante los dioses locales. A diferencia de la primera escena con Pelasgo, la llegada del heraldo propone la representación de caracteres en términos de opuestos, y los Egipcios encarnan la alternativa diametralmente opuesta a los Argivos (Pelasgo y los guardias). De esta manera, a pesar de que el estatus bárbaro del enemigo no es el conflicto central de esta parte del drama (ya que la boda lo es), las Danaides primero, y Pelasgo después, construyen la cuestión del matrimonio como una disputa entre lo griego y lo bárbaro. Irónicamente, al enmarcar el conflicto en estos términos, se arrojan mayores dudas sobre la legitimidad de las protagonistas, tanto en relación con la motivación de su causa como en relación con el proceso que llevan a cabo para lograr su propósito. Por ello, la obra se compone de manera ingeniosa, al proponer que aquellas sospechas que se instalan, para el espectador, en la primera escena entre las Danaides y Pelasgo respecto de la naturaleza desmedida de las protagonistas, se confirman en la escena final con los Argivos, pues las Danaides manifiestan su resistencia al matrimonio en términos extremos.

Finalmente, Dánao ha merecido un tratamiento especial. El actor-carácter no ha sido estimado correctamente porque sólo se lo ha juzgado a partir de su lenguaje verbal, sin tener en cuenta su lenguaje corporal. Dánao es el personaje que permanece

mayor cantidad de tiempo en escena, es quien más veces ingresa y egresa, y hace su primera llegada y su última salida junto al coro protagonista. Por lo tanto, el espectador podía verlo durante casi toda la obra tutelando a sus hijas. En las *rhéseis* de Dánao, la palabra de autoridad alcanza su eficacia y cede el paso a la acción. El desconcierto y la agitación de las jóvenes son compensados por la presencia del padre. Si bien Dánao aparece desdibujado como carácter por estar en la obra en función de sus hijas, su percepción de la distancia inicia la coyuntura trágica. Cuando sale de escena, lo hace para traer noticias decisivas, oficiando como mensajero, o para justificar la participación de un carácter colectivo relevante, los Argivos. Presente o ausente, hablante o silente, Dánao es el único carácter de la obra que explota la riqueza del teatro: relacionar el espacio *onstage* y el *offstage*, lo visible y lo invisible.

Como coprotagonista, Dánao reviste dos funciones trascendentales. En primer lugar, actúa como disparador de la acción, tanto en escena como fuera de ella. Su silencio no es el síntoma de un empleo deficiente de él como actor-carácter, sino, por el contrario, la concreción de una presencia ritual y social necesaria. Por otro lado, Dánao brinda “espesor dramático” al rol de sus hijas, permitiendo subrayar su componente híbrido. La función persuasiva del padre contrasta fuertemente con la emotividad de las jóvenes y, de este modo, el “ser” de las Danaides queda en evidencia ante el “deber ser” formulado por Dánao. En este sentido, el coprotagonismo ostenta una incómoda y constante tensión entre lo griego (la norma, el *lógos* imperativo de Dánao) y lo bárbaro (su perversión, el *érgon* de las Danaides).

La economía dramática no sólo está vinculada a la cantidad de caracteres y la multiplicidad de figuras que éstos representan, sino a la versatilidad con la que se ha dotado a cada rol. El acontecimiento excepcional de un coro que reviste la jerarquía de carácter protagónico ha modificado las condiciones del espectáculo. Por este motivo, algunas de las funciones y recursos dramáticos tradicionales han sufrido alteraciones: 1. el mensajero no es un carácter anónimo, sino Dánao, el coprotagonista, cuyo destino está entrelazado con el de sus hijas; 2. la mirada del espectador sobre los acontecimientos no se proyecta sobre la del coro, sino sobre la de Pelasgo y la de los guardias, los únicos caracteres griegos de la obra; 3. la figura protagónica no coincide con la figura heroica sino que, de manera provocativa, el héroe es el antagonista; 4. se hace uso de un recurso inédito, el del “coro mudo”, ya que los Argivos llegan, parten y regresan a/de la *orchestra*, acompañando a Pelasgo o

a Dánao, pero no intervienen hasta el verso 1034 (cuarenta versos antes del final de la obra), cuando, sorpresivamente, toman la palabra.

En conclusión, el análisis de la red de caracteres ha permitido demostrar que *Suplicantes* es comparable a un *puzzle*, en el que las contadas piezas que lo integran han alterado su lugar, pero siguen encajando perfectamente. La excelencia de la obra también se manifiesta en las alteraciones en el proceso de caracterización, compuesta al servicio del drama a pesar de las restricciones impuestas por los recursos disponibles.

El apartado destinado al análisis de la sintaxis espacial ha permitido comprobar que el “lenguaje” teatral involucra, además de pensamientos y relaciones entre los caracteres expresados en palabras, movimientos del cuerpo expresados en el espacio. En *Suplicantes*, la posesión del espacio es un tema fundamental de la tragedia. El conflicto dramático central está vinculado al anhelo de los protagonistas de pertenecer a un lugar nuevo, tras haber abandonado el de procedencia. Por ello, la organización de la superficie de representación, tanto desde el punto de vista de su arquitectura como desde la ocupación del espacio de cada uno de los caracteres, es absolutamente coherente con la trama. En la obra, el argumento trágico está articulado, por un lado, a partir de las llegadas de los actores-caracteres a través de los *eísodoi* y la relación de éstos con el altar, que simboliza la piedad hacia los dioses y el respeto por la institución de súplica; por el otro, el argumento se estructura en función del nexo que los protagonistas establecen con el recinto sagrado, que es la expresión espacial de la incertidumbre del futuro y la seguridad proporcionada por el retiro. El escenario se propone como un mapa de movimientos en direcciones opuestas (izquierda o derecha; arriba o abajo) que proveen de la dinámica a través de la cual operan las emociones y el entramado de poder. De este modo, las dualidades espaciales permiten componer patrones de actividad y procesos de interacción entre los caracteres que reflejan las fuerzas conductoras del drama: del peligro a la seguridad, de la seguridad al peligro; de la reclusión a la apertura y al cambio, y viceversa; desde el hogar hacia el extranjero y desde el extranjero al nuevo hogar.

La consideración multimediática del drama permite apreciar los movimientos en el espacio como un espejo formal del diseño dramático, que provee de mayor información que las palabras. La prueba está en que, poniendo el acento en el canal auditivo, se ha desconocido la condición protagónica de Dánao, el personaje que tiene el dominio más amplio del espacio de representación. Dánao se mueve en las dos

coordinadas y, respecto de sus hijas, se ubica en un sitio prominente que denota su posición de poder. Asimismo, la complejidad de los cuerpos que intervienen en el drama se disponen y combinan de manera tal que permiten representar los tres temas centrales de la obra: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dialéctica griego-no griego. Para lograrlo, contribuyen dos pautas de contraste visual, claro/oscuro y femenino/masculino, que representan la identidad genérica y cultural de los caracteres. La utilería se pone al servicio del drama y representa el contexto ritual y las relaciones de poder entre los caracteres participantes: suplicantes, salvador y perseguidor. Además, el espectáculo sustenta la antítesis griego/bárbaro, encarnada por Pelasgo y el heraldo de los Egipcios, y la síntesis híbrida de las Danaides. Finalmente, la *ópsis* presagia el matrimonio de las protagonistas, equiparadas en número por los Argivos, hombres griegos y deseables.

El análisis de la sintaxis espacial de una obra dada compromete la reflexión acerca de tres factores: quiénes, dónde y por qué. En *Suplicantes*, el carácter protagónico del coro ha alterado los roles de los personajes, pero también el diseño del espacio de representación. Nuestra valoración de la posición y uso del altar ha permitido revelar un escenario teatralmente efectivo de la puesta en escena de esta tragedia. Como revela el diagrama de los cuadros escénicos que hemos propuesto, el empleo del espacio en los distintos momentos de la obra es solidario con la singularidad de su trama. En *Suplicantes*, propósito dramático y soporte escénico demuestran haber alcanzado una coherencia perfecta a partir de los recursos técnicos existentes.

El CAPÍTULO III se ha destinado a demostrar la madurez dramática de *Suplicantes*. En este punto, resulta pertinente retomar el epígrafe que ha guiado este trabajo porque, como ha indicado Taplin (1977: 26) en su revelador libro sobre la puesta en escena de las tragedias de Esquilo, los textos de la mayoría de las obras trágicas continúan siendo introducidos, por tradición, por un resumen del argumento en la hipótesis. Dicha usanza ha naturalizado el hecho de que los contenidos de cada tragedia griega sean reducidos a este párrafo en un sinnúmero de manuales modernos. El autor destaca: “a mere summary of the plot can tell us nothing of critical value about a play, nothing of its special qualities and emphases- it cannot even distinguish a mediocrity from a masterpiece. Whatever the reasons behind it, there is a widespread misconception that there is little or no action in a Greek tragedy, and that all the momentous and notable actions take place off-stage.” Seducidos por las acertadas

palabras de Taplin, en el último capítulo hemos explorado la relación entre la obra en papel y la acción en el escenario, según las condiciones y posibilidades de realización de la tragedia griega clásica, y, luego, la relación entre la acción escénica y el drama en su totalidad. De esta indagación, emergieron dos valiosas conclusiones: 1. gracias al revolucionario trabajo de Taplin sobre la *performance* del género trágico, es posible recuperar de algún modo la puesta en escena que el dramaturgo concibió y presentó como parte de su creación, considerando las “acciones significativas” como aquellas especialmente subrayadas por las palabras; 2. la presentación escénica de la trama no es una característica externa ni incidental, sino una parte de la composición artística, un intrincado elemento de comunicación y, por lo tanto, una clave de sentido.

El vínculo entre la obra escrita y la reconstrucción de su puesta en escena ha arrojado datos que demuestran la calculada composición de la obra. Sean llamados a la manera aristotélica o a la manera moderna, los pasajes cardinales de la trama se traducen en ocasiones especiales del espectáculo: por un lado, el *reconocimiento* de la relación de *philia* entre la ciudad de Argos y los suplicantes, que se despliega en una cadena de *agônes* de técnicas variadas; por el otro, la *peripecia* suscitada por el arribo de los hijos de Egipto, también extendida y enriquecida por una serie de *agônes* heterogéneos. Ambos momentos coyunturales de la trama se anticipan de una manera extraordinaria a través de los anuncios extendidos, preparando a las Danaides y al espectador para dos intensas experiencias.

Considerando la centralidad de estas conclusiones, queda en evidencia el hecho de que el análisis de la estructura de *Suplicantes* constituye un procedimiento de aproximación a la forma artística y a la génesis de la creación de la tragedia y, por lo tanto, a su interpretación crítica. En *Suplicantes*, el diseño en cuatro movimientos traduce los temas centrales de la trama (*Altarmotiv*, matrimonio, encuentro entre griego y otro) a través de la jerarquización de los movimientos de los personajes, el uso de los espacios y la composición de escenas espejadas. Para advertir esta magistral articulación del patrón dramático y escénico en la composición trágica, ha sido indispensable reputar el valor de la dimensión visual de la obra de arte, es decir, reconocer a la obra como tragedia, como espectáculo, y no meramente como un entramado de palabras.

Aprehender la estructura compositiva particular de *Suplicantes* alejados de las imposiciones de un patrón dramático estandarizado ha permitido revelar en qué momentos del drama Esquilo puso énfasis y por qué construyó la obra de esta manera.

La estructura compositiva constituye un recurso analítico que permite “ver” la tragedia en un gráfico que pondera acontecimientos y coyunturas trágicas. Aprender la estructura compositiva particular de *Suplicantes*, por lo tanto, ha descubierto que la tragedia descolla en la creación del efecto dramático, porque logra volver apasionantes los movimientos de llegada de los actores-caracteres hasta el sitio ocupado por el coro protagonista, manipulando con extraordinaria pericia los momentos de sorpresa y expectación.

Como hemos manifestado al iniciar esta investigación, en función de la excelencia dramática, lo importante es alcanzar el efecto deseado, sin importar cuál es el procedimiento para lograrlo. El análisis de las características extraordinarias de *Suplicantes* desde una perspectiva dramática ha probado que Esquilo ha empleado con libertad los recursos disponibles vinculados con las odas trágicas, la caracterización, el espacio de representación y la composición de las situaciones de conflicto. La complejidad de la trama, fundamentada en tres tópicos que se destacan, y el poder de la técnica con la cual ha sido manejada no sugieren la inmadurez de juventud del dramaturgo.

Ciertamente, no existe una manera correcta de reconstruir la puesta en escena de una tragedia griega, tanto como no hay una respuesta única a cómo repercutió dicha tragedia en el espectador original. Sin embargo, esperamos que la propuesta que presentamos colabore a plantearnos estos interrogantes y a repensar cada fragmento textual como un instante dramático, en el que se pone en juego una infinidad de sensaciones que construye la experiencia trágica. De esta experiencia inasequible, la dimensión visual es, probablemente, la que podemos recrear con mayor facilidad. Cuando olvidemos considerar este componente de la composición, recordemos que la confusión entre espectacularidad y espectáculo ha logrado sentenciar la valoración de *Suplicantes* durante siglos. Esperamos haber mostrado a Esquilo como un artista sobresaliente cuya escasa producción conservada resulta una fuente inagotable de conocimiento, que sigue mereciendo nuestra atención.

BIBLIOGRAFÍA*

* Se menciona la bibliografía que ha sido citada en el cuerpo de la investigación. Las publicaciones periódicas se expresan según las abreviaturas de *L'Année Philologique*.

ADRADOS, R. F. (1986) “Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas”, *EC* 28. 90: 27-46.

----- (1999) “Ambiente y léxico egipcio en Esquilo, *Las Suplicantes*: βᾶρις (839), σινδονία (121), χάμψα (878), Ἴσι (848)”, *Eikasmos* X: 47-55.

ADRADOS, R. F.-VÍLCHEZ, M. (2006) *Esquilo, Tragedias, III*, Madrid.

AÉLION, R. (1983) *Euripide héritier d'Eschyle II*, París.

ALEXÍOY, M. (1974) *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Oxford.

ALSINA CLOTA, J. (ed./trad.) (2005) *Esquilo. Obras completas*, Madrid.

ARNOTT, P. (1962) *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford.

ATHANASSAKI, L. & BOWIE, E. (eds.) (2011) *Archaic and Classical Choral Song*, Berlin/Boston.

AUSTIN, J. L. (1962, 1975), *How to do things with words*, Oxford.

BACHBAROVA, M. (2009) “Suppliant Danaids and Argive Nymphs in Aeschylus”, *CJ* 104.4: 289-310.

BACON, H. H. (1994/5) “The Chorus in Greek Life and Drama”, en *ARION* 3. 1: 6-24, Boston.

BAKEWELL, G. W. (1997) “Μετοικία in the *Supplices* of Aeschylus”, *ClAnt* 16.2: 209-28.

----- (2008) “Aeschylus' *Supplices* 11-12: Danaus as πεσσονομῶν”, *CQ* 58.1: 303-307.

----- (2013) *Aeschylus's Suppliant Women. The Tragedy of Immigration*, Wisconsin.

BATTEZZATO, L. (2005) “Lyric” en GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, Carlton: 149-166.

BEDNAROWSKI, P. (2010) “The Danaids' Threat: Obscurity, Suspense and the Shedding of Tradition in Aeschylus' *Suppliants*”, *CJ* 105.3: 193-212.

----- (2011) “When the Exodos is not the End: The Closing Song of Aeschylus' *Suppliants*”, *GRBS* 51: 552-578.

BELLONI, L. (2006) “Le Danaïdi, Pelasgo, il nomos: note minime sulle « Supplici » di Eschilo”, *MD* 57: 185-194.

BENVENISTE, E. (1949) “La légende des Danaïdes”, *RHR* 136: 129-138.

BERNABÉ, A. (2010) "The Gods in later Orphism" en BREMMER, J. N. & ERSKINE, A. (eds.) *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburgh: 422-441.

BERNEK, M. (2004) *Der politische Mythos in den Hekesie dramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*, Munich.

BLACKIE, J. S. (1850, 2007²) *The Lyrical Dramas of Aeschylus*, USA.

BOOTH, N. B. (1955) "Aeschylus *Supplices* 86-95", *CPh* 50.1: 21-25.

----- (1974) "Westphal's Transposition in Aeschylus, *Supplices* 86-95", *CQ* 24. 2: 207-210.

BOWEN, A. J. (2013) *Aeschylus Suppliant Women. Edited with a translation, Introduction and commentary*, Oxford.

BOWRA, C. M. (1933) *Ancient Greek Literature*, London.

BRODRIBB, C. W. (1922) "Aeschylus, *Supplices*, 1012-3", *CR* 36.7/8: 162.

BURKERT, W. (1983) *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, California-London.

CALAME, C. (1994/5) "From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song", *ARION* 3.1: 136-154, Boston.

----- (1996) *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Roles and Social Functions*, Lanham.

CALDERÓN DORDA, E. (2002) "El léxico musical en Esquilo", *Prometheus* XXVIII. 2: 97-115.

CALDWELL, R. S. (1970) "The pattern of Aeschylean Tragedy", *TAPhA* 101: 77-94.

----- (1974) "The psychology of Aeschylus' *Supplices*", *Arethusa* 7: 45-70.

CANNATÀ FERA, M. (1980) "Ἰαονιοῖσι νομοῖσι (Aesch. Suppl. 69)", *GIF* XXXII: 189-193.

CHANTRAINE, V. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.

COSTA, C. D. N. (1962) "Plots and Politics in Aeschylus", *G&R* 9.1: 22-34.

CRESPO GÜEMES, E. (2008) "Léxico y temas en las 'Suplicantes' de Esquilo" en BAÑULS, J. V., DE MARTINO, F. Y MORENILLA, C. (eds.) *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, Bari: 119-127.

- CROISET, M. (1928) *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris.
- CROTTY, K. (1982) *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*, Baltimore.
- CUNIBERTI, G. (2001) "Le 'Supplici' di Eschilo, la fuga del maschio e l'inviolabilità della persona", *MH* 58.3: 140-156.
- CUNNINGHAM, M. L. (1968) "Aeschylus, *Supplices* 615", *BICS* XV: 130-132.
- CUZZI, E. (1970) *Studio sui composti delle Supplici di Eschilo*, Milano.
- DENNISTON, J. D. (1954) *The Greek Particles*, Oxford.
- DETIENNE, M. (1988) "Les Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du mariage", *Arethusa* 21: 159-75.
- DIAMANTOPOULOS, A. (1957) "The Danaid Tetralogy of Aeschylus", *JHS* 77.2: 220-229.
- DIGGLE, J. (1982) "Aeschylus *Supplices*", *CR New Series* 32.2: 127-134.
- DI MARCO, M. (2007), "Aesch. *Suppl.* 232: nota scenico-testuale", *Lexis* 25: 185-191.
- DOBIAS-LALOU, C. (2001) "Ἀφίκτωρ: Eschyle, *Suppliantes*, 1 et 241", *REG* 114.2: 614-625.
- DUCHEMIN J. (1979) "La justice de Zeus et le destin d'Io. Regard sur les sources proche-orientales d'un mythe eschyléen", *REG* XCII: 1-54.
- DUPONT-ROC, R. ET LALLOT, J. (1980) *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*, Paris.
- EARP, F. R. (1945) "Some Features in the Style of Aeschylus", *JHS* 65: 10-15.
 ----- (1948) *The Style of Aeschylus*, Cambridge.
 ----- (1953) "The Date of the 'Supplices' of Aeschylus", *G&R* 22.66: 118-123.
- EASTERLING, P. E. (1973) "Presentation of Character in Aeschylus", *G&R* 20.1: 3-19.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. (2008) "Posición y composición del personaje de Dánao en *Suplicantes* de Esquilo" en *Actas del XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos "Discurso, imagen y símbolo. El mundo clásico y su proyección"*, Córdoba: 555-565.

----- (2011) “Deixis social en *Suplicantes* de Esquilo. Definición de vínculos: motivo y motor dramático” en ZECCHIN DE FASANO, G. (ed.) *Deixis social y Performance en la Literatura Griega Clásica*, La Plata: 77-104.

----- (2011.b) “Posición y composición del éxodo de *Suplicantes* de Esquilo” en *Memorias del Tercer Coloquio de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos*, México.

----- (2013) “Zeus en *Suplicantes* de Esquilo: entre creencia divina, experiencia colectiva y *poíesis* trágica”, inédito.

----- (2014) “Lo femenino en la literatura ateniense del período clásico. *Suplicantes* de Esquilo: la mujer rruiseñor”, inédito.

FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid.

FERRARI, F. (1972) “Il coro delle ancelle nell' esodo delle *Supplici* di Eschilo”, *Maia* 24: 353-356.

----- (1977) “La misandria delle Danaidi”, *ASNP*: 1303-1321.

----- (1986) “Visualità e tragedia. Per una lettura scenica di *Persiani, Sette contro Tebe e Supplici*”, *CCC* 7: 133-154.

FILLMORE, J. (1971) *Santa Cruz Lectures on Deixis*, Berkeley.

FINLEY, J. H. (1955) *Pindar and Aeschylus*, Cambridge-Massachusetts.

----- (1972) “The Suppliants”, en MCCALL (ed.) *Aeschylus; A Collection of Critical Essays*: 63-72.

FLORES, E. (2007) *Esquilo. Aristeia de los ojos en la tragedia griega*, San Juan.

FREERICKS, H. (1883) *De Aeschyli Supplicum choro*, Duderstadt.

FRIIS JOHANSEN, H. (1954) “Some features of sentence-structure in Aeschylus' *Suppliants*”, *C&M* 15: 1-59.

----- (1966) “Progymnasmata”, *C&M* 27: 39-64.

FRIIS JOHANSEN, H. -OLE SMITH (1970) *Aeschylus, The Suppliants. I*, Copenhagen.

FRIIS JOHANSEN, H. -WHITTLE, E. W. (1980) *Aeschylus. The Suppliants*, Copenhagen.

FURLEY, W. -BREMER, J. M. (2001) *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period. I. The Text in Translation*, Tübingen.

- GANTZ, T. (1978) "Love and death in the *Suppliants* of Aeschylus", *Phoenix* XXXII: 279-287.
- GARVIE, A. (1969) *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge.
- (1978) "Aeschylus' Simple Plots" en DAWE, R. D., DIGGLE, J., EASTERLING, P. E. (eds.), *Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denis Page on His Seventieth Birthday*, Cambridge: 63-86.
- (2006) *Aeschylus' Supplikes. Play and Trilogy* (corrected ed.), UK.
- (2006b) "Nuove riflessioni sulle «Supplici»", *Lexis* 24: 31-42.
- GARZYA, A. (2004) "Osservazioni sui vv. 86-111 della parodo delle *Supplici* di Eschilo", en López Férez, A. (ed.) *La tragedia griega en sus textos*, Madrid: 87-97.
- GENTILI, B. (1984-5) "Il coro tragico nella teoria degli antichi", *Dioniso* 55: 17-35.
- GÖDDE, S. (2000) *Das Drama der Hikesie: Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster.
- GOLDEN, L. (1961) "Zeus, Whoever he is...", *TAPhA* 92: 156-167.
- (1962) "Zeus the protector and Zeus the Destroyer", *CPh* 57.1: 20-26.
- GOLDER, H. (1994/5) "Preface", *ARION* 3.1: 1-5, Boston.
- GOODWIN, W. W. (1897) *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, Boston, NY, Chicago, London, Atlanta, Columbus, San Francisco.
- GOULD, J. (1973) "*Hiketeía*", *JHS* 93: 74-103.
- GRAFF, C. VAN DER (1941/2) "Les suivantes dans le coeur final des *Suppliantes* d'Éschyle", *Mnem.* III.10: 280-285.
- GRIFFITH, M. (1986) "A New Edition of Aeschylus' *Suppliants*," *Phoenix* 40: 323-340.
- GRUBE, G. M. A. (1970) "Zeus in Aeschylus", *AJPh* 91: 43-51.
- HALDANE, J. A. (1965) "Musical Themes and Imaginery in Aeschylus", *JHS* 85: 33-41.
- HALL, E. (1991) *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition Through Tragedy*, UK.
- HALLERAN, M. (2005) "Episodes" en GREGORY, J. (ed.) *A companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, Carlton: 166-182.
- HERINGTON, C. J. (1963) "The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies", *TaPhA* 94: 113-125.

- (1983) “Aeschylus, the Last Phase” en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: 123-137.
- (1985) *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley.
- (1986) *Aeschylus*, New York.
- HERMANN, G. J. (1852) *Aeschyli Tragoediae II*, Lipsiae.
- HESTER, D. A. (1987) “A chorus of one Danaid”, *Antichthon* 21: 9-18.
- HOGAN, J. C. (1984) *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, USA.
- HOSE, M. (2006) “Vaticinium post eventum and the position of the Supplices in the Danaid Trilogy” en CAIRNS, D. -LIAPIS, V. (eds.) *Dyonisalexandros. Essays in Aeschylus and his fellows tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Wales: 91-98.
- HUNTER, V. (1994) *Policing Athens: Social Control in the Attic Lawsuits, 420-320 B.C.*, Princeton.
- IRELAND, S. (1974) “The problem of motivation in the *Supplices* of Aeschylus”, *RhM* 117: 14-29.
- IRELAND, S. (1974) “Stichomythia in Aeschylus: the dramatic role of syntax and connecting particles”, *Hermes* 102.4: 509-524.
- JESUS, C. A. MARTINS DE (2010) *Ésquilo. Suplicantes. Estudo introdutório, tradução do grego y notas*, Coimbra.
- JOHANSEN, F. H. -WHITTLE, E. (eds.) (1080) *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen.
- JOUANNA, J. (2002) “Le chant mâle des vierges: Eschyle, ‘Suppliantes’, v. 418-437”, *REG* 115.2: 783-792.
- KAIMIO, M. (1970) *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki.
- KAVOULAKI, A. (2011) “Choral self awareness: on the introductory anapaests of Aeschylus’ *Supplices*” en ATHANASSAKI, L. -BOWIE, E. (eds.) *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston: 365-390.
- KERR, J. (trans.) (2001) *Aeschylus Suppliants and Sophocles Ajax*, London.
- KITTO, H. D. F. (1939) *Greek Tragedy. A Literary Study*, London.

----- (2011)³ *Greek Tragedy: a Literary Study (revised); with a foreword by Edith Hall*, Oxon (reproducción de la tercera edición de 1961).

KOURETAS, K. (1957) "Application de la psychanalyse à la mythologie: la névrose sexuelle des Danaïdes d'après les 'Suppliantes' d'Eschyle", *Révue Française de Psychanalyse* 21: 597-602.

KRANZ, W. (1933) *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.

KRAUS, W. (1984) "Aischylos' Danaidentetralogie" en *Aus allem Eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte*, Heidelberg: 85-137.

LATHAM, A. (2008) *Diccionario enciclopédico de la música* (Trad. del FCE del *Oxford Companion to Music*), México.

LESKY, A. (1938) *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Kröner.

LEY, G. (2007) *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago.

LOBEL, E. -WEGENER, E. P.- ROBERTS, C. H. (1952) *The Oxyrinchus Papyri*. Part XX (N^os. 2245-2287), London.

LOMIENTO, L. (2008) "Il canto di ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo (vv. 40-175): colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici", *Lexis* 26: 47-77.

LLOYD JONES, H. (1956) "Zeus in Aeschylus", *JHS* 76: 55-67.

----- (1964) "The *Supplices* of Aeschylus: The New Date and Old Problems", *Ant. Class.* 33: 356-374.

----- (1983) "The *Suppliants* of Aeschylus" en E. SEGAL (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*: 46-56.

LUCAS, D. W. (1959) *The Greek Tragic Poets*, London.

LUCAS DE DIOS, J. M. (1991) "Mito y tragedia II: Las Danaïdes o la armonía entre los sexos", *Epos* 7: 47-66.

MACKINNON, J. K. (1978) "The reason for the Danaïds' flight", *CQ* 28: 74-82.

MARCURDY, G. H. (1944) "Had the Danaïd Trilogy a Social Problem?", *CPh* 39.2: 95-100.

MASTROMARCO, G. – TOTARO, P. (2008) *Storia del teatro Greco*, Roma.

MAZON, P. (1953) *Eschyle*, Paris.

- MC CALL, M. (1976) "The Secondary Choruses In Aeschylus' *Supplikes*", *Caliph. Stud. Class. Philol.* IX: 117-131.
- MC CALL, M. (1982) "Robortello's 'Conjecture' at Aeschylus, *Supplikes* 337", *CQ* 32.1: 228-230.
- MITCHELL, L. (2006) "Greeks, barbarians and Aeschylus' *Suppliants*", *G&R* 53.2: 205-223.
- MOTA, M. (2008) *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*, Brasília.
- MORIN, B. (2005) "Pouvoir et religion dans les tragédies d' Eschyle ou la convergence des perspectives", *Polifemo* 5: 101-126.
- MURNAGHAN, SH. (2005) "Women in groups: Aeschylus *Suppliants* and the female choruses of greek tragedy", en PEDRICK, V.- OBERHELMAN, S. (eds.), *The soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, Chicago-London: 183-198.
- MURRAY, G. (1952) *The Complete Plays of Aeschylus*, London.
- MURRAY, G. (1955) *Esquilo: el creador de la tragedia*, Madrid.
- MURRAY, R. D. JR. (1958) *The Motif of Ío in Aeschylus' Suppliants*, Princeton-New Jersey.
- NAGY, G. (1990) *Pindar's Homer: The Lyric Possesion of an Epic Past*, Baltimore.
- NESTLE, W. (1930) *Historia de la literatura griega*, Barcelona.
- NEUHAUSEN, K. A. (1969) "Tereus und die Danaiden bei Ayschylos", *Hermes* 97: 167-186.
- NILSSON (1956) *Historia de la religión griega*, Buenos Aires.
- ORSELLI, M. (1990) "La 'storia sacra' di Io. Per una inrerpretazione delle *Supplici* di Eschilo, *Dioniso* LX: 15-30.
- PADEL, R. (1992) "Making space speak" en WINKLER, J. AND ZEITLIN, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton: 336-365.
- PAPADOPOULOU, TH. (2011) *Aeschylus: Suppliants*, London-New York.
- PARRY, H. (1978) *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto-Sarasota.
- PAVIS, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1988) *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.

- PODLECKI, A. J. (1966) "Supplices", en *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Harbour: 42-62.
- POHLENZ, M. (1954) *Die Griechische Tragödie*, Göttingen.
- POLACCO, L. (1983) "Le *Supplici* come le rappresentava Eschilo" *NAC* XII: 65-89.
- POST, CH. R. (1905) "The Dramatic Art of Aeschylus", *HSPH* 16: 15-61.
- RASH, J. N. (1981) *Meter and Language in the Lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, New York.
- RHEM, R. (1988) "The Staging of Suppliant Plays", *GRBS* 29.3: 263-307.
- (1992) *Greek Tragic Theatre. Theatre Production Studies*, London.
- (1994) *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.
- (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.
- ROBERTSON, H. G. (1936) "Δίκη and ὄβρις in Aeschylus' *Suppliants*", *CR* 50.3: 104-109.
- (1939) "Legal Expressions and Ideas of Justice in Aeschylus", *CPh* 34.3: 209-219.
- ROSENMEYER, T. G. (1982) *The Art of Aeschylus*, Berkeley.
- RÖSLER, W. (1993) "Der Schluss der "Hiketiden" und die Danaiden-Trilogie des Aischylos", *Rheinisches Museum für Philologie* 136: 1-22.
- (2007) "The End of the Hiketides and Aeschylus' Danaid Trilogy" en LLOYD, M. (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford: 174-198.
- RYZMAN, M. (1989) "The psychological role of Danaus in Aeschylus' *Supplices*", *Eranos* LXXXVII: 1-6.
- RUTHERFORD, I. (2001) *Pindar's Paeans. A reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
- SANDIN, P. (2002) "Critical notes on Aeschylus", *Eranos* 100.2: 146-160.
- (2003) *Aeschylus' Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Göteborg.
- (2007) "Aeschylus, *Supplices* 86-95, 843-910, and the early transmission of antistrophic lyrical texts", *Philologus* 151.2: 207-229.

- SCULLION, S. (1994) *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart.
- SEAFORD, R. (1984-5) "L'Ultima Canzone Corale delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* 55: 221-229.
- (1987) "The tragic wedding", *JHS* 107: 106-130.
- (2010) «Zeus in Aeschylus: the factor of monetization» en BREMMER, J. & ERSKINE, A. (eds.) *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, Edinburg: 178-192.
- SEGAL, CH. (1995) "El espectador y el oyente" en VERNANT, J. (ed.) *El hombre griego*, Madrid: 211-246.
- SHEPPARD, J. T. (1911) "The First Scene of the *Suppliants* of Aeschylus", *CQ* 5.4: 220-229.
- SICHERL, M. (1986) "Die tragic de Danaiden", *MH* 43, pp. 81-110.
- SMYTH, H. W. (1926) *Suppliant Women*, Medford-Leipzig. (Perseus Digital Library)
- SOLMSEN, F. (1947) "Strata of Greek Religion in Aeschylus", *The Harvard Theological Review* 40.4: 211-226.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1977) "Notes on Aeschylus' *Suppliants*", *BICS* 24: 67-82.
- (1997) "The Theatre Audience, the *Demos*, and the *Suppliants* of Aeschylus", en PELLING, CH. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: 63-79.
- (1995) "The beginning and the end of Aeschylus Danaid Trilogy", en Zimmermann, B. (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, Drama 3, Stuttgart: 111-134.
- (1996) *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- (2008) *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge, Massachusetts, London.
- (2008b) *Aeschylus. Fragments*, Cambridge, Massachusetts, London.
- STANLEY, A. E. (1970) *Early Theatre Structures in Ancient Greece*, Berkeley.
- STOESSL, F. (1952) *Aeschylus as a Political Thinker*, *AJPh* 73.2: 113-139.
- SWIFT, L. (2006) "Mixed choruses and marriage songs: a new interpretation of the third stasimon of the *Hippolytos*", *JHS* 126: 125-140.

- (2010) *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford-New York.
- TAPLIN, O. (1972) "Aeschylean Silences and silences in Aeschylus", *HSPH* 76: 57-97.
- (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- (1978, 2003) *Greek Tragedy in Action*, London and New York.
- THOMSON, G. (1971) "The Suppliants of Aeschylus", *Eirene* IX, Praha.
- TORRANO, J. (2009) *Ésquilo. Tragedias. Os persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu cadeeiro*, São Paulo.
- TSAGALIS, CH. (2004) *Epic Grief: Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin and New York.
- TUCKER, T. G. (2007) *The Suppliants' of Aeschylus*, London-New York.
- TURNER, CH. (2001) "Perverted supplication and other inversions in Aeschylus' Danaid trilogy", *CJ* 97.1: 27-50.
- UBERSFELD, A. (1999) *Reading Theatre*, Toronto-London.
- VERDENIUS, W. J. (1985) "Notes on the Parodos of Aeschylus' *Suppliants*" *Mnemosyne* 38.¾: 281-306.
- (1990) "Danaus and his daughters: notes on Aeschylus' *Suppliants* vv. 176-233", *Mnemosyne* 43: 426-432.
- VERNANT, J. P. (1980) "City-State Warfare", en *Myth and Society in Ancient Greece*, N. J.
- VÍLCHEZ, M. (1999) *Esquilo. Tragedias II. Los siete contra Tebas. Las Suplicantes*, Salamanca.
- VINCE, R. W. (2010) "Coup de théâtre" en KENNEDY, D. (ed.) *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford.
- WEBSTER, T. B. (1970) *The Greek Chorus*, London, Methuen
- WEST, M. L. (1979) "The Prometheus Trilogy", *JHS* 99: 130-148.
- (1982) *Greek Metre*, Oxford.
- (1992) *Aeschyli Supplices*, Teubner.
- (1990) *Aeschyli Tragoediae, cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart-Lipsiae.
- WHITTLE, E. W. (1964) "Two Notes on Aeschylus, *Supplices*", *CQ* 14.1: 24-31.

WILL, F. (1976) "Dilemma in Attic Tragedy", en *The Generic Demands of Greek Literature*, Amsterdam.

WILLINK, C. W. (2009) "Aeschylus, *Supplikes* 40-85", *Philologus* 153.1: 26-41.

WINKLER, J.- ZEITLIN, F. (eds.) (1990) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton.

WINNINGTON- INGRAM, R. P. (1961) "The Danaid trilogy of Aeschylus", *JHS* 61: 141-152.

----- (1961.b) *Studies in Aeschylus*, Cambridge.

WOLF, E. A. (1958) "The date of Aeschylus' Danaid tetralogy", *Eranos* 56.3-4: 119-139.

YORKE, E. C. (1954), "The date of the *Supplikes* of Aeschylus", *CR* 4.1: 10-11.

ZEITLIN, F. I. (1988) "La politique d'Éros, féminin et masculin dans les *Suppliantes* d' Eschyle", *Métis* 3: 231-259.

----- (1990) "Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the *Danaid Trilogy*" en GRIFFITH, M. –MASTRONARDE, D. J. (eds.) *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*: 103-115.

----- (1992) "Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama" en WINKLER, J.- ZEITLIN, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 63-96.