

POSICIÓN Y COMPOSICIÓN DEL ÉXODO DE *SUPLICANTES* DE ESQUILO

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA.
CENTRO DE ESTUDIOS HELÉNICOS
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Y TÉCNICAS (CONICET)

Antes de la publicación del papiro de Oxyrrinco 2256 *fr. 3* en 1952 y del estudio de Garvie en 1969, *Suplicantes* era considerada como “tragedia lírica”.¹ Esta consideración surgió de la observación de Aristóteles en *Poética*, IV, $\tau\alpha\tau\omega\chi\omega\eta\omega$ $\varepsilon\lambda\alpha\tau\omega\sigma\sigma\varepsilon$ (“se redujeron las partes del coro”), a partir de la cual se interpretó que, en su desarrollo, que innegablemente tiene su origen en alguna forma de la lírica, la parte actuada creció a expensas de la coral. Según esta manera en que era comprendida la relación lírica/ espectáculo, el teatro más lírico era el más antiguo y el más simple.

Dado que la lírica constituye más de la mitad de *Suplicantes*, resultó natural concluir que era la representante del nivel de desarrollo más temprano del género. Otros argumentos fortalecieron esta conjetura: su carencia de prólogo,² el supuesto uso escaso del segundo actor;³ la aparente simpleza de su argumento, la consideración de un “escenario de multitudes”⁴ y la posible existencia de coros subsidiarios.

¹ Así la llama Kitto (1939) en *Greek Tragedy* y la considera, según su estilo y estructura, la obra más arcaica de todas las conservadas (datada en ese momento aproximadamente en 490 a.C) y la única representativa de la primera fase de desarrollo de la tragedia. Así lo considera también Lesky en su famosa *Historia de la Literatura Griega*.

² Cfr. Garvie (1969, 121), quien realiza un recorrido histórico vinculado con el origen del prólogo y detalla el debate crítico en relación con esta postura.

³ Hemos analizado la función del personaje de Dánao en otro trabajo, aún en prensa. Cfr. Fernández Deagustini (2008).

⁴ Para este debate, vinculado con la idea de las multitudes y el espectáculo en *Suplicantes*, cfr. Taplin (1977, 202) y Sommerstein (1996, 135).

Contra esta corriente evolucionista, Garvie originó un cambio de mirada basado en dos premisas: por un lado, reconoció a *Suplicantes* como obra de la madurez de Esquilo;⁵ por el otro, postuló que se trataba de una obra experimental, cuyas “rarezas” (características “primitivas” para los evolucionistas) debían explicarse desde la posición inusual del coro como protagonista. Tras su propuesta, la crítica aceptó unánimemente que *Suplicantes* no es arcaica.⁶ Sin embargo, los estudios sobre la obra continuaron limitándose casi exclusivamente al debate acerca de sus anomalías.⁷ El análisis filológico- literario de *Suplicantes* se convierte, de este modo, en una oportunidad para discutir su particular composición y reconocer la calidad dramática que le ha sido negada durante años.

La concepción evolucionista no sólo fundamentó una historiografía que situó la predominancia lírica como antímodelo. El trayecto “evolutivo” del canto al diálogo confinó la lírica a los márgenes de la representación, en nombre de una racionalidad compositiva “transparente”. El coro fue reducido a ser visto como un espectáculo audiovisual que reforzaba el discurso hablado. Así, se disoció al diálogo del canto, al texto del espectáculo. Precisamente, *Suplicantes* presenta un desafío: la lírica integrada indisolublemente al drama. La propuesta de este artículo es demostrar que esta obra experimenta con usos de la lírica amalgamados a la acción dramática: las danaides, con su doble identidad de coro protagonista, mientras cantan, llevan adelante la acción. En esta oportunidad, realizaremos el análisis del éxodo, singular en su posición y composición porque funciona como gozne entre *Suplicantes* y el resto de la trilogía.

La crítica se ha acercado al último canto del coro también haciendo hincapié en sus anomalías. La dificultad más sobresaliente es, sin dudas, la

⁵ Para ello, se basa en una lectura del papiro que le permite datar la puesta en escena de la obra en el año 463 a. C.: restituye una laguna en la que sostiene que puede leerse ἐπ' Αοχεδεμίδον, el nombre del arconte de ese año. Pero el argumento más fuerte es que, según la didascalia, con esta obra Esquilo vence a Sófocles y a Mesato. Como está atestiguado que la primera participación de Sófocles en un certamen dramático fue en el año 468 a. C., la hipótesis confirma, al menos, que *Suplicantes* habría sido representada con posterioridad a esa fecha, muy lejana al 490 a. C.

⁶ Un movimiento editorial acompañó este cambio en la crítica. Las ediciones más representativas exclusivamente dedicadas a *Suplicantes* son las de Friis Johansen y E. Whittle (1980) y la de West (1992).

⁷ Así lo señala el mismo Garvie en la recientemente publicada reedición de *The Supplices of Aeschylus. Play and Trilogy* (2006, xix).

presencia de una segunda voz sugerida por la interpretación del texto, aunque el manuscrito no explicita el cambio de hablante. Las propuestas señalan todas las posibilidades: la participación de dos semicoros, de un coro secundario e, incluso, de un actor.

La primera alternativa, promovida, entre otros, por Tucker (1889, 191), propone la conformación de dos semicoros, basada en la existencia de dos diferentes actitudes entre las danaides respecto del tema del amor: un grupo ora a Ártemis y el otro a Afrodita.

La interpretación del verso 1022 ha sido fundamental para quienes conjeturan, en cambio, la presencia de un coro suplementario: las palabras *ύποδέξασθε δὲ ὄπαδοὶ μέλος*, en la primera estrofa del canto, han instalado la disputa,⁸ ya que *όπαδοι* supone un grupo de destinatarios de la canción. Sin embargo, como afirman Taplin (1977, 231) y Garvie (1969, 195), este sustantivo designa ambos sexos. El problema es que el texto sugiere otros dos grupos de personas en escena: la escolta argiva de Dánao, introducida por *όπαδούς* en el verso 985, y las servidoras de las suplicantes, según indicaría *δμωῖδες* en 977-979. Autores como Smyth⁹ y Croiset (1928, 65)¹⁰ y la tradición crítica más antigua en general, están a favor del coro de servidoras. Los estudiosos más actuales, como Garvie (1969, 195),¹¹ Sommerstein (1996, 140 y 2008, 424), West (1992,

⁸ La discusión ha insistido, además, acerca del sentido del verbo. *ύποδέχομαι*, que ha sido interpretado por Smyth como “tomar el turno de la canción”- Cfr. Taplin (1977, 230)-, pero ha sido objetado que esta acepción corresponde a *διαδέχομαι*, y que el verbo debe interpretarse aquí como “escuchar y aceptar” - Cfr. Taplin (1977, 230) y Garvie (1969, 194)-.

⁹ Cfr. Taplin (1977, 230). Aunque no considera que formen parte del coro, Tucker (1889: 192) afirma que *όπαδοι* se refiere a las servidoras.

¹⁰ De esta postura se hacen eco ediciones modernas como la de Cátedra (2005, 212-213).

¹¹ Garvie afirma que, ciertamente, las danaides se dirigen a las servidoras en 977, pero que en 985 la palabra *όπαδούς* refiere a los guardias argivos que acompañan a Dánao, igual que *όπαόνας* en 492. Además, agrega: “More difficult is the question of 954, where M reads *φίλοις* *όπάοσιν*. 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 *όπάων*: moreover *φίλοις* is an odd epithet to find with *όπάοσιν* 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 hasta 2006, año en que publicó la segunda edición de su revolucionario libro, la cuestión para él debía permanecer abierta. Lo mismo ocurre en una de las más recientes historias de la literatura griega: Mastromarco, G.- Totaro, P. (2008, 76-77) reconocen la disputa entre

59), Johansen- Whittle (1980) y Rösler (2006, 188),¹² consideran más probable el de guardias,¹³ 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 alternativa prácticamente no ha tenido aceptación. Taplin (1977, 232) consideró que, más que las servidoras y que los guardias, Dánao tiene el peso y la autoridad para aconsejar. Hogan (1984, 215) 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.¹⁴

La segunda cuestión en relación con este canto final, que consideramos indisolublemente ligada al problema de la voz, divide 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.¹⁵ Respecto de este tema, Rösler llama la atención sobre una expresión del verso 8 de la párodos, *αὐτογενῆ φυξανορίαν*, 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.¹⁶ Otra

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). Luego, en 2006, Garvie se pronuncia definitivamente en favor del coro de argivos.

¹² Basado en la lectura de los versos 985 y en 1022, Taplin (1977, 231) considera que, entre ambas posibilidades, es mejor la de los guardias. Sin embargo, su opinión es más radical, ya que es él quien ha propuesto a Dánao como la respuesta para esta segunda voz.

¹³ Sommerstein (2008) señala que esta teoría ha sido sugerida por primera vez por Freericks y más recientemente por Friis Johansen, *Classica et Mediaevalia* 27 (1966, 61-64), y Seaford, *Dioniso* 55 (1984, 221-9).

¹⁴ Otra posibilidad que ha sido propuesta y no ha conquistado adeptos 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. Cfr. Hester (1987).

¹⁵ Sin duda, las jóvenes abominan a los hijos de Egipto y la idea de ser forzadas a casarse contra su voluntad (39, 227-228, 1031-1239, 227-228, 1031-1032), pues insisten en caracterizar la conducta de sus primos como *ὕβοις* (30, 81, 104, 426, 528, 817, 845) y contemplan el matrimonio como equivalente a la servidumbre (335, 392-393). Además, afirman que el matrimonio está prohibido por Temis (37) y sus primos son comparados con halcones que persiguen ruiseñores (60-62; 223-226; 511, 750-752).

¹⁶ 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 (1034-51), tal como el último discurso de Dánao (991-1009), que puede ser interpretado como una admonición para preservarse vírgenes.

explicación, que comparten el mismo Rösler y Sommerstein, fue ofrecida por Sicherl,¹⁷ quien sugiere que Dánao habría recibido un oráculo según el cual sería asesinado por su yerno. Su fuente es un escolio antiguo acerca del verso 37, 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.

Además de estas teorías, sobre las que nos pronunciaremos más adelante, consideramos necesario tener presente otras dos cuestiones para el análisis del éxodo: en primer lugar, que *Suplicantes* es la primera obra de una composición mayor típicamente esquilea, la trilogía ligada.¹⁸ Por lo tanto, Esquilo necesitó conectar esta obra con las siguientes. Su final, entonces, aunque lírico, no puede estar privado de tensión dramática. Argos ha confirmado el asilo a las danaides, pero la salvación es solamente provisoria: la guerra y el reencuentro con sus primos amenaza en el horizonte. El canto final de las protagonistas debía reflejar la contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros. En segundo lugar, la tragedia también es una unidad: el público habría necesitado un respiro tras la exaltación generada, primero, por la incertidumbre respecto del amparo de Argos y, luego, por el reciente enfrentamiento con el enemigo. Una vez eludido el peligro inmediato, la tensión debía ser liberada llevando la obra hacia un final más equilibrado. A continuación, entonces, proponemos observar el éxodo a la luz de dos momentos, que permiten verlo a la vez como canto gozne, conclusivo y de continuación: por un lado, como obra carente de prólogo, la párodo, que anticipa los sucesos de la obra; por el

¹⁷ Cfr. Sicherl, M. (1986).

¹⁸ Compartimos esta postura, si bien reconocemos que el debate no está completamente cerrado. Recientemente Sommerstein (1997, 76), apoyado en Sicherl y Rösler, propone la inversión de las dos primeras, colocando a *Egipcios* en primer lugar, donde se anunciaría un oráculo según el cual es vaticinada la muerte de Dánao a manos de uno de sus yernos, lo que determina su fuga hacia Argos. En todo caso, las dos piezas corresponden a los movimientos preparatorios para la resolución de la trilogía en *Danaides*.

otro, el fragmento 44 de *Danaides*, que brinda la escasa información que tenemos acerca del resto de la trilogía.¹⁹

El éxodo está compuesto por dos partes que involucran cuatro pares estróficos. La primera comprende los dos primeros pares, que configuran una antilogía, en la que, independientemente de la identidad de estas dos voces, es evidente el cambio de foco. El primer par de estrofas (1018-1033) está a cargo de las danaides, mientras que 1034-1051 constituye el contracanto. El tercer par (1052-1061) es una *estychomitiá* entre ambos coros; en el cuarto (1062-1073), las danaides vuelven a cantar solas.²⁰

El primer par estrófico comienza en el verso 1018 con una exhortación de las danaides para ir hacia Argos, ἵτε μὰν ἀστυδ', que presenta una diferencia tangencial con la párodos: se destaca el lugar de destino y ya no el de origen, como en los primeros versos de la obra: Δίαν δὲ λιποῦσαι χθόνα σύγχορτον Συρίᾳ φεύγομεν ("Estamos huyendo para abandonar la región de Zeus que limita con Siria", 4-5).²¹ La exhortación junto con el complemento ποῖ instalan por primera vez un movimiento propulsivo, no sólo espacial, sino también temporal: otros serán los sucesos futuros en ese espacio tan esperado.²² En este primer verso del éxodo, las jóvenes demuestran que han encontrado respuesta al interrogante inicial: ποῖ τόδε κῦμ' ἀπάξει; ("¿Hacia dónde (me) conducirá este oleaje?", 128). Finalmente irán hacia Argos, porque todo el pueblo, incluso el

¹⁹ Se conserva otro fragmento de *Danaides*, el 43, en el que, aunque corrupto, puede leerse la referencia al amanecer y al ceremonial y musical despertar de las parejas recientemente casadas, seguramente las hijas de Dánao y los hijos de Egipto.

²⁰ 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".

²¹ Los textos son tomados de la última edición de la obra de Sommerstein (2008). Todas las traducciones son nuestras.

²² Otro elemento insiste en este sentido: el estribillo de los versos 118-121/ 129-132 del primer canto del coro señala con la fuerza de la repetición la alabanza a la tierra de origen: "Por un lado, que yo aplaqué 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 desgarro". Pero, una vez que han sido recibidas en Argos, las jóvenes no sólo honran con su canto a la ciudad, sino que deciden despegarse de la tierra de la que proviene su máximo temor, y así cantan: "pero que 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" (1024-1029).

mismo rey, no sólo “algun 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.

Pero este pasaje, además de dar cierre al acontecimiento que había abierto la obra, marca un impulso hacia los nuevos temas de la trilogía. Las primeras palabras de las danaides en escena habían sido, como suplicantes, hacia Zeus, su divinidad protectora: *Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον* (“Que Zeus protector contemple con buena voluntad nuestra tripulación”, 1). En su último canto, ese primer verso resuena para el espectador/ lector y señala un nuevo camino para el drama. El eco sintáctico y léxico ayuda a marcar este cambio:²³ *ἐπίδοι δ’ Ἀρτεμις ἀγνά στόλον οἰκτιζομένα* (“Que la casta Ártemis contemple compasivamente a esta tripulación”, 1030-31). Ahora las jóvenes oran a la diosa de la pureza y la castidad para ser preservadas del matrimonio.²⁴

El discutido verso 1023, *ύποδέξασθε δ’, ὄπαδοί, μέλος* (“recibid, acompañantes, este canto”), instala otro eco léxico al retomar el verbo (*ύπο*) *δέχομαι* usado en la párodos: *δέξασθ’ ἵκέτην τὸν θελυγενῆ στόλον* (“recibid como suplicante a esta femenina tripulación”, 27-28). Las danaides habían iniciado su canto pidiendo la aceptación de los dioses. Como su súplica ya ha sido recibida por dioses y hombres, toca a estos últimos aceptar no un canto de súplica, sino una loa por la protección brindada. La caracterización de este canto final como elogio (*αἴνος*, 1023) se propone como absolutamente diferente al inicial, que se

²³ Cabe señalar que, si bien se trata de una expresión formulaica 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 evocadas, por lo tanto, tampoco son casuales: Zeus es a quien solicitan asilo; Ártemis a quien ruegan por mantener su virginidad. Ambos pedidos marcan los temas de las dos primeras obras de la trilogía.

²⁴ El pedido retoma, además, los versos 144-150 de la párodos 144-50: “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. Aquí, como en el himno homérico a Afrodita, ella es la diosa virgen de la castidad, yuxtapuesta a Afrodita, quien como diosa del amor y el sexo fuerza el matrimonio.

había presentado como trenético: τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω (“Digo tales lamentables pesares mientras lloro, 113).

Finalmente, este par estrófico culmina con un deseo, que es también la expresión de la ciega *hýbris* de las jóvenes: μηδ' ὑπ' ἀνάγκας τέλος ἔλθοι Κυθερείας·Στύγιον πέλοι τοδ' ἄθλον (“y que la consumación de Citera no llegue por necesidad: que este premio sea estigio”, 1031b-1033).²⁵ La palabra τέλος parece haber sido seleccionada cuidadosamente: puede ser traducida como “consumación”, aludiendo, junto a Cipris, al acto sexual que confirma el matrimonio; pero, también, como “fin de la vida”. La ambigüedad señala, como en la páydros, que matrimonio y muerte son sinónimo para las danaides: ιξόμεθα σὺν κλάδοις ἀρτάναις θανοῦσαι, μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὄλυμπίων. (“llegaremos como suplicantes con ramos después de morir con unos lazos, si no obtenemos el favor de los dioses olímpicos”, 159- 161).²⁶

Los primeros versos de la voz que lleva el contracanto retoman las últimas palabras de las danaides llamándolas a la medida: Κύπριδος οὐκ ἀμελεῖν, θεσμὸς ὅδ' εὐφρων δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἡρα (“No hay que descuidar a Cipris, esta sanción divina es propicia pues tiene poder muy cerca de Zeus, junto con Hera”, 1034-5).²⁷ Διὸς ἄγχιστα alude a una relación de intimidad: Zeus también es susceptible a las persuasiones del amor y, si sucumbe ante él el padre de los dioses, no pueden negársele los hombres. Además, el eco que produce θεσμὸς, que refiere a lo que es sancionado por los dioses, remite, por su raíz, al ya citado y controvertido verso 37, en el que las danaides expresan que los “lechos involuntarios” están prohibidos por Temis.²⁸

²⁵ En la páydros no hay una referencia explícita a Afrodita, pero, como diosa del amor, se alude insistenteamente 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.

²⁶ Puede tratarse, además, de una referencia indirecta a la muerte de los hijos de Egipto.

²⁷ Esta mención de la cercanía entre Zeus y Afrodita se asocia con el fanatismo manifestado por las jóvenes no sólo en el par estrófico anterior, sino desde el inicio del drama, cuando decían: “Que la hija de Zeus vuelva su mirada hacia mí”²⁷ (ἐπιδέτω Διὸς κόρα, 145). Zeus tiene otra hija que debe ser igualmente venerada.

²⁸ Estos versos citados del éxodo proyectan otra diferencia: se destaca la competencia de Hera como patrona del matrimonio, perspectiva opuesta a la que habían manifestado las danaides en

Luego, esta otra voz evoca los poderes de los que se vale Afrodita: μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεισιν Πόθος ἢ τ' οὐδὲν ἄπαρον τελέθει θέλκτοι Πειθοῦ, δέδοταί θ' Αρμονία μοῖρα Ἀφροδίτα ψεδυραὶ τρίβοι τ' ἐρώτων (“Y están junto a su madre, como compañeros, el Deseo y aquella para quien no hay nada negable, la encantadora persuasión; y le han sido dadas como porción a Afrodita Harmonía y los rumorosos caminos del amor”, 138-142). La mención de Cipris y sus atributos constituye una semilla referencial que lleva hacia el final de la trilogía. En el fragmento 44, la misma Afrodita recuerda sus incumbencias y cuán grande es su poder,²⁹ al proferir un elocuente discurso acerca de la universalidad del deseo sexual mutuo en la naturaleza, con una referencia particular a la unión primordial entre Urano y Gea. Sólo siete versos bastan para insistir en la importancia del amor y el matrimonio.

Los versos 1043-1044 señalan claramente que esta voz no puede identificarse con las danaides, sobre todo por el uso del dativo: φυγάδεσσιν δ' ἔτι ποινὰς κακὰ τ' ἀλγή πολέμους θ' αίματοέντας προφοβοῦμαι (“Y temo por anticipado el castigo para las fugitivas: los males, los dolores y las sangrientas guerras”). Además, el presagio de la guerra y de nuevos pesares anuncia los acontecimientos futuros, probablemente de *Egipcios*.

Luego, el coro subsidiario afirma: ὅ τι τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν (“Lo que toque en parte, eso sucederá”, 1047). El verso puede aludir a dos cosas, y quizás a ambas a la vez: por un lado, al oráculo acerca del futuro de Dánao, insistiendo en el hecho de que nunca puede evitarse lo que ya está establecido. Por el otro, puede ser una referencia a la parte que toca a las mujeres en suerte, el matrimonio, que, como tal, tampoco puede ser evadida. Ambas alusiones resultan anticipaciones de los sucesos de la trilogía, la muerte de Dánao y la boda de las jóvenes. Completa esta idea de destino fatal un eco del famoso himno a Zeus (86-102) de la párodo, Διὸς οὐ παρβατός ἐστιν μεγάλα φοὴν ἀπέρατος

164b-165, vinculada con los sucesos acontecidos entre Zeus e Ío: κοννῶ δ' ἄγαν γαμετ̄ *αἰς Διὸς* οὐρανονίκου, (“conozco demasiado a la esposa de Zeus, el que conquista el cielo”, 164b-165), donde se alude a ella como divinidad vengativa.

²⁹ Cfr. Fr. 44, 7: τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος (“Yo soy la responsable de estas cosas”).

(“La gran mente de Zeus es ilimitada y no se puede transgredir”, 1048-1049), que introduce la ironía: la incertidumbre de su voluntad es tal que las danaides, que se creen a salvo, ignoran que sucederá todo aquello que temen.

La intervención de esta voz finaliza con las siguientes palabras: μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἀδε τελευτὰ προτερὸν πέλοι γυναικῶν (“Pero esta consumación de las bodas podría ser compartida con muchas otras mujeres anteriores a ti”, 150-151). τελευτὰ, como τέλος antes, referiría a la consumación del matrimonio y a la muerte. En cuanto al último sentido, este verso ha sido interpretado como alusión al mito de las mujeres de Lemnos y, con ella, al plan de asesinato.³⁰

El tercer par estrófico constituye el agitado intercambio de la *estycomitía*, donde se destacan dos pasajes.³¹ El primero, en boca de las muchachas, cuando dicen: σὺ δὲ θέλγοις ἀν ἀθελκτον (“Pero tú intentas encantar lo que no puede ser encantado”, 1055). Haciendo uso de la misma raíz, θελγ-, había sido caracterizada la persuasión (θέλκτορι Πειθοῖ, 1040). El verso constituye de este modo un guiño irónico: nadie se puede negar a la persuasión de Afrodita. En *Danaides*, finalmente, las jóvenes se dejarán encantar. Luego, la contravoz sugiere indirectamente que las muchachas cometan *hýbris*, ya que descuidan a Afrodita. Por eso, insiste en recomendar mesura: τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν (“No hay que adorar demasiado las cosas de los dioses”, 1061), es decir, no honrar en exceso a una única divinidad, en este caso, a Ártemis.

En el cuarto par, las danaides se retiran³² como ingresaron a escena, orando a Zeus: Ζεὺς ἀναξ ἀποστεροίη γάμον δυσάνορα δάιον, ὅσπερ Ιώ

³⁰ Por otro lado, el verbo, πέλοι, retoma otros dos pasajes a los que estos versos podrían estar dando respuesta. Uno, lejano, en la píramos, el deseo de las danaides al llegar a Argos: πέλοιτ’ ἀν 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 muchachas: “y que el final de Citera no llegue por necesidad: que este premio sea (πέλοι) estigio” (1031b-1033).

³¹ Podemos destacar además la insistencia en el desconocimiento de lo que está por venir de los versos 1056-1058, que pueden ser una invitación al suspense por los acontecimientos de la trilogía o una ironía vinculada con el oráculo, si es que puede probarse su existencia.

³² 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.

πημονᾶς ἐλύσατ’ εὖ χειρὶ παιωνίᾳ κατασχεθών, εὐμενῆ βίαν κτίσας, καὶ κράτος νέμοι γυναιξίν (“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 fuerza,³³ y que distribuya el poder entre las mujeres”, 162-168). En la súplica sobresalen tres cuestiones: primero, que la plegaria no se hará efectiva, pues se casarán con sus primos. Segundo, puede advertirse cierta recapacitación o moderación en cuanto al rechazo del matrimonio, dado que la petición involucra a los malos hombres (*δυσάνοος*) y no a los hombres en general. Finalmente, el pedido de poder para las mujeres es una posible anticipación del asesinato.

Otra prueba de su moderación llega con la expresión de cierre: τὸ βέλτερον κακοῦ καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ, καὶ δίκα δίκαν ἔπεσθαι (“Acepto gustosamente el mejor de los males y sus dos terceras partes, y seguir la justicia con justicia...”, 1069-1071). Estas palabras con las que el coro deja la escena retoman el pasaje de *Ilíada*, XXIV, 527-533 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.³⁴ La imagen es anticipatoria: aún restan muchos males para las danaides, pero también la parte de buena fortuna.

Una vez observada la composición del éxodo en relación con su posición, estamos en condiciones de asignar una identidad a esta otra voz que, por primera vez en la obra, critica el descuido hacia Cipris. Si dejamos de lado las dificultades textuales, ya que la tragedia presenta pasajes dudosos, otros corruptos y no pocas enmiendas, permanece una pregunta central: ¿quién amonestaría más naturalmente a las protagonistas a tener más respeto hacia el matrimonio y el poder del amor? Consideramos que la mejor alternativa es la de los guardias argivos, no sólo porque los argumentos lingüísticos son más sólidos al respecto,

³³ El oxímoron “εὐμενῆ βίαν” retrotrae hacia la actitud sexual del coro que Dánao le ha impuesto: ellas parecen ver el sexo como una forma de violencia corporal, como un daño (de allí la insistencia en la caricia). Así se ilumina la comprensión del estribillo de 142-152 en la párodo; ὄσπερ remarca que si Zeus pudo hacerlo una vez, puede hacerlo otra.

³⁴ Esta interpretación fue adoptada también en la oda de Píndaro, *Pítica* 3.80-81, y era frecuente en el siglo V a.C.

sino porque los argumentos dramáticos y escénicos justifican su participación sobre el final mismo del drama. Las danaides, entre 1018 y 1034, alaban a Argos, y es más apropiado para los guardias “oír y aceptar” la canción. Además, ¿con qué autoridad las doncellas corregirían a sus amas? ¿Por qué, si han permanecido silentes a lo largo de más de mil versos, tendrían ahora un papel tan significativo? O ¿por qué algunas de las danaides aceptarían el matrimonio inmediatamente después del terror sufrido por la amenaza de los egipcios? Ambas posibilidades son inesperadas e incoherentes con el desarrollo de la obra. En cuanto a Dánao, si le atribuyéramos este canto, sería un problema interpretarlo en relación con su última *rhēsis* (980-1013), sobre todo, según su propia referencia a Cipris (*πρὸς ταῦτα μὴ παθῶμεν*, 1006).³⁵

Creemos que, aunque no hay una respuesta unánime y absoluta, no debe sobreestimarse, como hasta ahora, la naturaleza “contradictoria” de esta segunda voz. Este coro debe ser considerado no sólo en su carácter admonitorio y moderador, sino, esencialmente, en su doble carácter conclusivo y anticipatorio. Introducir un rol “nuevo” en este momento de la pieza, no es violento ni sorpresivo, y, menos, extraño, como ha sido afirmado por la crítica. Quizás, sí, experimental. Desde su llegada a Argos, las suplicantes no sólo oraron por protección divina, sino por el auxilio y defensa de los hombres.³⁶ El amparo de los guardias argivos, entonces, constituye su objetivo principal. ¿Cómo pensar que su presencia no está dramáticamente motivada?

En cuanto a la segunda cuestión de controversia, consideramos que, aunque las danaides demostraran el aborrecimiento por 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

³⁵ Cfr. Taplin (1977, 232), en cuya opinión Dánao se opone al casamiento de sus hijas con los primos, no al casamiento en general.

³⁶ Justamente de este modo, *Suplicantes* se propone, en términos de Rodríguez Adrados (1986, 7-8) como el exponente por excelencia de la “tipología ternaria de la súplica”, donde cobran presencia los dioses, el perseguidor y el salvador. En “Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas”, el autor afirma que, “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.” La clasificación de Adrados, por lo tanto, constituye un argumento más a favor del coro de guardias..

tercera opción al cantar a Afrodita. Una síntesis que es confirmada por la diosa misma, quien, haciendo uso de uno de sus atributos, la persuasión, igual que Atenea en la *Orestíada*, habla del deseo entre la pareja inicial, Urano y Gea (fr. 44.1-2), es decir, lo que el matrimonio debe ser: deseo mutuo como fundación del orden, del *cósmos*, de la *pólis* y del *oîkos*.

El canto final resulta una conclusión coherente y organizada después de la turbulencia de los acontecimientos previos. Escénicamente, el acento cae sobre la seguridad de las jóvenes, cuya prueba visible es la compañía de los guardias, y la intención de este efecto es tal que Esquilo ha creado una composición anular perfecta: las danaides y Dánao ingresan a escena desprotegidos, pero salen de ella absolutamente seguros, acompañados por representantes de la ciudad. Esta presencia escénica es el símbolo del éxito de la súplica: la ciudad las ha aceptado y ha decidido ir a la guerra por ellas, una primera ofensiva de sus perseguidores ha sido rechazada y han sido provistas de hospedaje y designadas metacas. Este logro habría estado marcado por otra solución escénica: la llegada por uno de los *eísodoi*, que representa la costa y el peligro, y la partida por el otro,³⁷ que indica la ciudad y su seguridad. La acción consiste en las vicisitudes entre una y otra situación espacio-temporal. Dramáticamente, en cambio, la composición toma las características de un espiral: la súplica que ha comenzado en la párodos ha llegado a su fin con éxito. Sin embargo, el éxodo abre nuevas posibilidades: el himeneo amenaza con concretarse. Y la boda se materializa, de hecho, tanto en términos visuales como auditivos: Dánao y el público observan cómo las danaides hacen contacto con un grupo de hombres y escuchan una canción amebea similar en forma y contenido a una canción de bodas,³⁸ en la que el coro masculino aprueba el matrimonio, mientras que el femenino expresa sus reservas. De este modo, el último canto resulta un recurso dramático espectacular, audiovisual, generador de ansiedad, que permite reconocer la calidad dramática de esta obra y

³⁷ Esto obedece a que, por convención escénica, un pasillo lleva hacia la costa (y, en este caso, señala el territorio peligroso), el otro a Argos (e indica la región segura). Esta misma marcación de espacios opuestos sería también usada por Dánao en sus anuncios extendidos de las entradas: el primero vendría desde la ciudad, el segundo desde el mar. El raptor viene desde y empuja hacia la costa, el salvador viene de e invita a la ciudad.

³⁸ Esta estructura está atestiguada en el Poema 62 de Catulo, basado en el modelo griego. Cfr. Rösler (2006: 188).

revalorizar la composición del éxodo según su particular posición, como “gozne” entre sucesos pasados y futuros. Una conclusión de alta tensión que crea impaciencia para el resto de la trilogía.

BIBLIOGRAFÍA

- CROISET, M., *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. del P., “Posición y composición del personaje de Dánao en *Suplicantes* de Esquilo”, XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2008.
- GARVIE, A. F., *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*, Cambridge, 1969.
- GARVIE, A. F., *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (corrected edition), UK, 2006.
- JOHANSEN, F. H. – Whittle, E. (edd.), *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen, 1980.
- HESTER, D. A., “A chorus of one Danaid”, *Antichthon* 21, Australia, pp. 9-18.
- HOGAN, J. C., *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, USA, 1984.
- KITTO, H. D., *Greek Tragedy : a Literary Study*, London, 1939.
- LESKY, A., *Historia de la Literatura Griega*. (Trad. De la 2da. ed. de 1963 de Regañon & Romero), Madrid, 1976. Falta editorial!!!
- MASTROMARCO, G. – Totaro, P., *Storia del teatro Greco*, Roma, 2008.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, “Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas”, *Estudios clásicos*, Tomo 28, Nº 90, 1986 , pp. 27-46.
- RÖSLER, W., “The End of the Hiketides and Aeschylus' Danaid Trilogy”, Lloyd, M. (Ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford, 2007.
- SICHERL, M. “Die tragic de Danaiden”, *MH* 43, pp. 81-110.

- SOMMERSTEIN, A. H., *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge, Massachusetts, London, 2008.
- SOMMERSTEIN, A. H., *Aeschylean Tragedy*, Bari, 1996.
- TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus*, London, 1977.
- TORRANO, J., *Ésquilo. Tragédias. Os Persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu cadeiro. Estudos e traduções*, São Paulo, 2009.
- TUCKER, T. G., *The Supplices' of Aeschylus*, London – New York, 1889, 2007
- WEST, M. L., *Aeschylus Supplices*, Teubner Stuttgart, 1992.