

“TRAGEDIA Y RELIGIÓN”: SUPLICANTES DE ESQUILO¹

María del Pilar Fernández Deagustini
Universidad Nacional de La Plata
mpilarfd@hotmail.com

Resumen

El trayecto “evolutivo” del canto al diálogo fundamentó una historiografía trágica que situó la predominancia lírica como antimodelo y confinó la lírica a los márgenes de la representación: el coro fue reducido a un espectáculo audiovisual como mero refuerzo del discurso hablado. Así, se disoció el diálogo del canto, el texto del espectáculo. Sin embargo, en *Suplicantes* de Esquilo la lírica está integrada indisolublemente al drama. El objetivo de este trabajo es demostrar el interés dramático de la lírica analizando cómo las danaiides, con su doble identidad de coro protagonista, mientras cantan a o acerca de los dioses, llevan adelante la acción.

Palabras clave: *Suplicantes* - Esquilo - religión - teopoiesis *performativa*.

Abstract

The traditional idea of “evolution” from singing to dialogue in Greek tragedy determined the misinterpretation of the predominance of lyrics as an anti model, confining singing to the margins of representation: the chorus was reduced to a visual spectacle, as a mere reinforcement of spoken discourse. Thus, the dialogue was dissociated from the singing and the text from the spectacle. However, in Aeschylus’ *Suppliants* the lyrics are completely integrated into the drama. The aim of this paper is to demonstrate the dramatic interest of lyrics by analyzing how the Danaids, with its double identity of main character and chorus, push forward the action while they sing to or about the gods.

Keywords: *Suppliants* - Aeschylus - *performative* teopoiesis.

¹ Este artículo es resultado de la puesta en relación dos trabajos anteriores. Cfr. Fernández Deagustini (2009 y 2010).

Consideraciones preliminares

Antes del descubrimiento del papiro de Oxyrinco 2256 fr. 3 en 1952, *Suplicantes* de Esquilo era considerada una obra temprana, primitiva e inmadura. Las aproximaciones de la crítica a la obra estaban vinculadas con la evidencia que, aparentemente, proveía acerca de los orígenes de la tragedia. En este sentido, heredó de la corriente evolucionista la etiqueta de "Tragedia lírica"², que marcó durante décadas la trayectoria de su investigación³.

El trayecto "evolutivo" del canto al diálogo fundamentó una historiografía que situó la predominancia lírica como antímodelo y confinó la lírica a los márgenes de la representación: el coro fue reducido a un espectáculo audiovisual en refuerzo del discurso hablado. Así, se disoció al diálogo del canto, al texto del espectáculo. Sin embargo, la lírica está integrada indisolublemente al drama, especialmente en *Suplicantes*. Por ello, el objetivo de este trabajo es demostrar que en esta tragedia única entre las conservadas, las danades, con su doble identidad de coro protagonista, cuando cantan, llevan adelante la acción.

La reflexión acerca del título de esta publicación es un excelente vehículo para dar comienzo al análisis que aquí se propone. Por un lado, porque resulta necesario, para circunscribir el enfoque, aclarar a qué se refiere el uso del término 'religión' en esta oportunidad, cuando está ligado tan estrechamente a la 'literatura' o, más adecuadamente, a la *performance* trágica. Por el otro, porque este término suscita muchas ideas, impresiones y pensamientos asociados a los otros dos conceptos que involucra el título: Esquilo y *Suplicantes*.

Esquilo es, entre los trágicos, tradicionalmente conocido como el más "piadoso". A partir de la suposición de que el coro o los personajes son portavoces del dramaturgo, la "religión de Esquilo" se ha vuelto una cuestión intrigante y

² Cfr. Kitto (1939).

³ Esta desafortunada mirada sobre la obra parte de la observación de Aristóteles en el cuarto capítulo de *Poética* acerca del origen de la tragedia, "ἐκ τοῦ χοροῦ ἀλότῳ", según la cual se entiende que en el desarrollo del género, que innegablemente tiene su origen en alguna forma de la lírica, la parte actuada crece a expensas de la cantada. Como *Suplicantes* presenta más de la mitad de la obra en versos líricos, tradicionalmente pareció natural concluir que se trataba de la representante del nivel más temprano o "primitivo" en la "evolución" de la tragedia. No sólo los datos estadísticos fundamentaron este preconceito, también otros argumentos contribuyeron a fortalecerlo, entre los que se destaca la simpleza del argumento de la obra o, como ha sido afirmado muy frecuentemente, su carencia de interés dramático.

escurridiza. Se ha sostenido la existencia de una religión personal, inclinada a exaltar a Zeus a expensas de los otros miembros del panteón olímpico y algunos han ido tan lejos que, incluso, han detectado tendencias al monoteísmo⁴. Sin embargo, la propia figura de Zeus ha generado interminables debates, dado que la crítica ha prestado especial atención a una supuesta discrepancia respecto de su naturaleza y poder.

Según esta última línea de investigación, los elementos religiosos en Esquilo han sido analizados generalmente a partir de dos miradas muy ligadas entre sí: 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*, entre los versos 160 y 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 él es, también, objeto del destino. En cualquiera de los casos, estos enfoques redundaron en el desconocimiento de las cualidades intrínsecas de *Suplicantes*.

El objetivo de este artículo no persigue la reconstrucción de un credo esquiléo 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 ver que los dioses no están separados de la interacción de fuerzas que constituyen el drama en su acepción primaria, como 'acción'.

Por otra parte, "religión" en relación con el título mismo de la obra, *Suplicantes*, resulta un concepto sugerente: la mimesis de las plegarias de súplica es una de las formas en las que el lenguaje religioso puede entrar en la textura de la tragedia. Es necesario aclarar, por lo tanto, que, como indica el título de esta propuesta, "Tragedia y religión", nuestra intención es mantenernos dentro de los límites de lo "literario" o "performativo", más ampliamente, de lo creativo, de lo "poético" en el sentido más etimológico de la palabra. Dado que insti-

⁴ Cfr. Lloyd Jones (1956: 55).

escurridiza. Se ha sostenido la existencia de una religión personal, inclinada a exaltar a Zeus a expensas de los otros miembros del panteón olímpico y algunos han ido tan lejos que, incluso, han detectado tendencias al monoteísmo⁴. Sin embargo, la propia figura de Zeus ha generado interminables debates, dado que la crítica ha prestado especial atención a una supuesta discrepancia respecto de su naturaleza y poder.

Según esta última línea de investigación, los elementos religiosos en Esquilo han sido analizados generalmente a partir de dos miradas muy ligadas entre sí: 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*, entre los versos 160 y 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 él es, también, objeto del destino. En cualquiera de los casos, estos enfoques redundaron en el desconocimiento de las cualidades intrínsecas de *Suplicantes*.

El objetivo de este artículo no persigue la reconstrucción de un credo esquiléo 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 ver que los dioses no están separados de la interacción de fuerzas que constituyen el drama en su acepción primaria, como 'acción'.

Por otra parte, "religión" en relación con el título mismo de la obra, *Suplicantes*, resulta un concepto sugerente: la mimesis de las plegarias de súplica es una de las formas en las que el lenguaje religioso puede entrar en la textura de la tragedia. Es necesario aclarar, por lo tanto, que, como indica el título de esta propuesta, "Tragedia y religión", nuestra intención es mantenernos dentro de los límites de lo "literario" o "performativo", más ampliamente, de lo creativo, de lo "poético" en el sentido más etimológico de la palabra. Dado que insti-

⁴ Cfr. Lloyd Jones (1956: 55).

tuciones como la *ἰκετεία* y la *ξενία* regularon la vida de los griegos basadas en una indisociable vinculación entre *δίκη* y *εὐσέβεια* y, consecuentemente, con la religión, es imperativo aclarar que dejamos de lado las posibles miradas que ofrecen los enfoques vinculados con lo antropológico-ritual o lo histórico y político.

Como consecuencia de lo expuesto, consideramos que constituiría una falacia documental asumir que la obra es un registro de una experiencia independiente de la invención controladora del poeta. Esquilo opera tanto con personajes humanos como divinos. Una vez que los dioses entran en el dominio de la tragedia y de la mitología, siempre fluctuante, deben ser considerados, entonces, como caracteres.

Ya madurado el título de esta publicación, estamos en condiciones de precisar los conceptos que lo conforman para especificar este enfoque particular. El objeto de este análisis es, más que la religión en *Suplicantes*, lo que proponemos llamar su “*teopoiesis* performativa”, es decir, la manipulación que el autor realiza sobre el elemento divino en función del desarrollo del drama. Dada la amplitud de este objeto, consideraremos dos momentos representativos de la obra, la párodos y el éxodo, que permiten enfocarnos no sólo en la posición claramente fundamental que cobran las divinidades en la apertura y cierre de la obra, sino también en su particular composición. Analizaremos los pasajes referidos a Zeus, Ártemis y Afrodita, que se erigen como las divinidades esenciales del drama. Nuestra propuesta consiste en demostrar que la posición y composición de estas tres divinidades contribuyen a generar la tensión y expectativa.

La trama de *Suplicantes* se condensa y despliega en la párodos, con la que se abre esta obra carente de prólogo. En consecuencia, el canto inicial constituye una posición en la que la composición irónica de la figura de Zeus resulta trascendente para la interpretación de esta tragedia y de sus secuelas. Por otro lado, aunque escueta, la referencia a Ártemis en este canto resulta decididamente anticipatoria. El éxodo también es singular, porque funciona como gozne entre *Suplicantes* y el resto de la trilogía. Allí, la posición única de las dos divinidades femeninas, Ártemis y Afrodita, compone un aparato propulsivo que hace hincapié sobre la composición del nuevo tópico de la trama, el casamiento. En cuanto a la figura de Zeus, el canto final es representativo porque muestra un reposicionamiento de Zeus que funciona, además, como artificio suspensivo.

Posición y composición de Zeus en la párodos

Los críticos han insistido una y otra vez acerca de la aparente falta de interés dramático en la obra hasta la llegada del rey argivo y del heraldo egipcio⁵. Pero si consideramos que no simplemente el diálogo, sino también el canto, generan efecto dramático, debemos reconocer que la acción comienza con la primera procesión del coro hacia la *orchestra*. Sin dudas, los acontecimientos de esta primera escena son oscuros para nosotros porque no compartimos las creencias religiosas de las danades ni de los espectadores atenienses del siglo V. Sin embargo, podemos percibir fácilmente que la primera necesidad de las protagonistas es poner a las divinidades de su lado: cuando el rey argivo aparece, ellas ya han ganado más de la mitad de la batalla, porque han asegurado a los dioses de Argos como aliados, pero sobre todo a Zeus. Y cuando decimos que el coro gana los aliados divinos mediante la súplica, admitimos que su discurso no es solamente poesía lírica, sino también drama, es decir, acción.

Posición

Para hacer un análisis de la figura de Zeus en la *párodos* y la función que cumple en el desarrollo de la obra, es necesario considerar la totalidad de veces en las que es mencionado. Presentamos una evaluación de estos datos, que permite hacer algunas deducciones preliminares.

A lo largo de los 175 versos de la párodos, la figura de Zeus es referida 24 veces por las danades⁶. De esas veinticuatro veces, quince es mencionado explícitamente, es decir, a través de su nombre propio⁷, excepto en dos únicas oportunidades: una mediante el pronombre personal de tercera persona, *αὐτός*, en el verso 169, y otra mediante la descripción definida *πατήρ ὁ παντοῦπατος*, en 139. Las nueve veces restantes, es referido tácitamente, es decir, es posible

⁵ Por ejemplo, Tucker (1889: 16), cuando asevera que el coro debe haber sido constituido por cincuenta coreutas, dice que el efecto tuvo que haber sido espectacular, pero luego agrega: "to the comparatively inartistic character of the early drama". La frase se aclara aún más cuando, más adelante, puede leerse: "there is no thrilling action in the piece", y cuando afirma, además, que hubiera decepcionado como drama si no fuera por el *Menschengeschwimmel*. Por otra parte, Murray (1955) sintetiza el argumento de la obra como "un pedido de protección a Pelasgo, rey de Argos, quien refiere la pregunta al demos", haciendo una notable simplificación de la tragedia.

⁶ Cfr. 1, 4, 18, 26, 33, 41, 44, 86, 87, 91, 92, 88, 96, 99, 102, 104, 139, 145, 157, 162, 164, 169, 171 y 175.

⁷ Cfr. 1, 4, 18, 26, 41, 44, 86, 87, 92, 145, 157, 162, 164.

restituir su nombre gracias a la información contextual y a la que proveen las desinencias verbales⁸.

De este total, en trece oportunidades, Zeus aparece mencionado en caso nominativo⁹; siete veces su nombre se encuentra en caso genitivo¹⁰; tres en acusativo¹¹ y, finalmente, una en vocativo¹². Los trece nominativos cumplen la función sintáctica de sujeto. En cuanto a los genitivos, es interesante destacar que cinco de ellos, si bien cumplen la función de atributo, son específicamente genitivos subjetivos¹³.

Sobre la base de estos datos, podemos extraer tres conclusiones. En primer lugar, que en el ámbito morfosintáctico, Zeus se presenta en el rol de agente: trece menciones con función de sujeto y cinco genitivos subjetivos. Dieciocho sobre un total de veinticuatro, entre los cuales solo hay un caso de sujeto paciente, en el verso 169. En segundo lugar, que los dos genitivos de propiedad y el acusativo del verso 157 demuestran, en el ámbito de la lengua, la supremacía de Zeus. Las únicas otras tres divinidades que mencionan las danaidas en la párodos son referidas indirectamente, a partir de Zeus, pareciendo no merecer su nombre propio: Διὸς κόρα (145) es Ártemis; τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων (153 y 154) es Hades¹⁴; γαμετᾶς Διὸς οὐρανόνικου (166) es Hera. En tercer lugar, respecto de las menciones del nombre en acusativo, en los versos 4 y 41, es posible observar que se trata del adjetivo. Este uso demuestra que Zeus no sólo es sustancia, sino también accidente, y es el que da la mayor cualidad a las suplicantes: la región de donde provienen es “de Zeus”, así como también su ancestro, Épafo. El vocativo del verso 163 no presenta necesidad de aclaración en un discurso de súplica.

Nuevas deducciones pueden extraerse del uso de los modos sintácticos, que permite distinguir entre dos ámbitos en la párodos. Entre los versos 1-86 y 104-175, Zeus aparece mencionado con rol de agente en desiderativos realizables e imperativos. Estos indican acciones que aún no han sido realizadas, pues cons-

⁸ Cfr. 33, 91, 88, 96, 99, 102, 104 y 175.

⁹ Cinco veces el sujeto es expreso, cfr. 1, 26, 139, 169, 171; ocho desinencial, cfr. nota 8.

¹⁰ Cfr. 18, 44, 86, 87, 92, 145, 164.

¹¹ Cfr. 4, 41, 157.

¹² Cfr. v. 162.

¹³ Cfr. 18, 44, 86, 87, 92.

¹⁴ El epíteto juega irónicamente con el de Zeus Ξένιος.

tituyen el deseo de las protagonistas. En cambio, entre los versos 87-103, Zeus es agente de modos reales con uso del presente gnómico, que indican acciones en permanente proceso y transmiten la idea de un "siempre" constante.

Finalmente, en consonancia con el papel activo de Zeus, vale la pena considerar el carácter de transitividad de los verbos en ambos ámbitos de análisis. Entre 1-86 y 104-175, el objeto paciente tiende a ser individualizado. Se trata de los seres humanos sobre los que se pide que recaiga la voluntad del dios: protección para las danaidas (2 y 27); castigo para los egipcios (30 y 104). Entre los versos 87-103, en cambio, no se personalizan los objetos, que incumben a toda la raza humana.

A partir de estos últimos datos, es posible concluir que el primer ámbito de la párodos forma un cúmulo de acciones propulsivas y particularizadas (vinculadas con las hijas de Dánao y los hijos de Egipto) que impulsan la obra hacia el futuro, generando expectativa. El segundo ámbito, por el contrario, suscita un efecto de atemporalidad y universalidad, de orden inmutable y perenne, que genera tensión. Dada esta diferencia, creemos apropiado llamar al primero como el de la "súplica propiamente dicha", que comprende los pedidos de acción que las danaidas solicitan que Zeus lleve a cabo. El segundo constituye el ámbito del "Himno a Zeus", dedicado a celebrar el poder irrevocable de la divinidad.

Composición

En *Suplicantes*, la figura de Zeus se distingue por su rol como protector¹⁵. En casi todas las líneas en las que es invocado por el coro de danaidas hay algún reconocimiento, implícito o explícito, de este poder. Las apelaciones a Zeus en la párodos, así como en la totalidad de la obra, pueden agruparse en relación con tres aspectos: como ancestro de las danaidas a través de Épafo, su hijo con Ío; como amparo de los suplicantes y como el defensor de lo justo¹⁶. En consecuencia, es posible afirmar que Zeus se presenta en este canto inicial del coro con tres perfiles diferentes, de acuerdo con la responsabilidad que le otorgan las danaidas: en el ámbito de la súplica, como Zeus Ἰκέσιος, protector de los suplicantes, y Zeus Γενέθλιος, es decir, origen y protector de su estirpe.

¹⁵ Cfr. Booth (1955: 22): "The prevailing tone is one of confidence, of confidence in the power of the god to protect the suppliant and abash proud men".

¹⁶ Cfr. la opinión de Golden (1962: 20): "Thus the Zeus of this play is the protector of the weak, the avenger of the wronged, and a towering symbol of the ultimate triumph of justice in the world."

es decir, origen y protector de su estirpe. En el ámbito del himno, se delinea la figura de Zeus Τέλειος, dios garante y restaurador de δίκη y sancionador de ὕβρις ¹⁷. Todos estos aspectos merecen ser examinados.

Zeus Ἰκέσιος

<p>1-4 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ' ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων Νείλου.</p>	<p>(Que Zeus suplicante contemple con buena voluntad nuestra expedición naval constituida a partir de las costas de fina arena del Nilo).</p>
<p>27-33 καὶ Ζεὺς σωτήρ τρίτος, οἰκοφύλαξ δσίων ἀνδρῶν, δέξασθ' ἰκέτην τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοῖα πνεύματα χώρας: ἀρσενοπληθῆ δ' ἔσμων ὕβριστήν Αἴγυπτογενῆ, πρὶν πόδα χέρσω τῆδ' ἐν ἀσώδει θεῖναι, ξὺν ὄχῳ ταχίηραι πέμψατε πόντονδ'</p>	<p>(También Zeus salvador, el tercero, protector del hogar de los hombres sagrados, reconocido como suplicante a esta femenina tripulación con el aire reverencial de esta región; 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, enviada hacia el mar).</p>
<p>175 ὑψόθεν δ' εὖ κλύοι καλούμενος.</p>	<p>([...]que oiga bien desde la altura cuando es invocado).</p>

¹⁷ Para el estudio de este aspecto de la figura de Zeus, merece ser destacado otro pasaje de la obra, sobre el final del segundo estásimo, entre los versos 590-599.

Al ritmo procesional de los anapestos, el coro irrumpen, acompañado por Dánao¹⁸, y canta al son de la invocación a Ζεὺς ἀφίκτωρ, ubicado significativamente en la posición inicial del primer verso de la obra, ἀφίκτωρ, derivado de ἀφικνέομαι, parece ser un término acuñado por el mismo Esquilo, en un juego etimológico que involucra el título de la tragedia, Ἴκετίδες, derivado de ἰκνέομαι, que significa al mismo tiempo "llegar" y "suplicar". De este modo, las recientemente arribadas jóvenes oran a Zeus protector de los recién llegados o Zeus Suplicante. En un drama en el que la súplica se constituye como uno de los temas centrales, la prominencia de este perfil destacado de Zeus es especialmente natural¹⁹.

Por otra parte, ἀφίκτωρ puede denotar tanto al suplicante como al suplicado, lo que ilustra algo importante para la interpretación del drama: los dioses son para estas jóvenes, cuando les conviene y lo necesitan, semejantes. Así, parecen más susceptibles a la persuasión. Al mismo tiempo, esta "identificación" producto del epíteto señala que los desprotegidos "pertenecen" a Zeus y, por lo tanto, quien se enfrenta a ellos o los ignora, se enfrenta con la propia divinidad²⁰.

Como consecuencia de este poder, el dios es el sujeto del desiderativo realizable que da comienzo a la plegaria y domina el cariz de la párodos e, inclusive, de la obra, que constituye toda ella un gran acto de súplica y un pedido de protección y asilo. Desde su primera palabra, las danaides intentan persuadir a Zeus, como más tarde lo harán con Pelasgo, literalmente compeliéndolo a ir en su ayuda. Una traducción que rescate esta intención fuertemente retórica debería respetar el orden de las palabras en griego en el caso de la construcción de este discurso. Finalmente, cabe destacar que el citado verso 175 es el último de la párodos. En esta plegaria inicial, Zeus es, por lo tanto, el primero y el último en ser invocado. También la obra entera, como veremos, presenta esta composición anular.

¹⁸ Acerca de la entrada inusual de un personaje, Dánao, junto al coro, cfr. Fernández Deagustini (2008).

¹⁹ Cfr. Tucker (1889: 3).

²⁰ En este mismo sentido veremos de qué manera las danaides, doncellas, oran a Ártemis, la doncella. Por ello también, a lo largo del drama, las hijas de Dánao, con la intención de persuadir a Zeus, se identifican con lo, hacia quien Zeus tiene obligaciones especiales.

Zeus Γενέθλιος ²¹

<p>4-5 Δίαν δὲ λιποῦσαι χθόνα σύγχροτον Συρία φεύγομεν</p> <p>15-18 κέλσαι δ' Ἄργους γαίαν, ὅθεν δὴ γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου βοδὸς ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας Διὸς εὐχόμενον, τετέλεσται.</p> <p>40-45 νῦν δ' ἐπικεικλωμένα Δίον πόρτιν ὑπερ- πόντιον τιμάρ', Ἰνὶν ἀνθονομούσας προγόνου βοδὸς ἐξ ἐπιπνοίας Ζηνὸς ἔφασιν</p> <p>138-143 τελευταῖς δ' ἐν χρόνῳ πατήρ ο παντόπτας πρυσμενεῖς κτίσειεν, σπέρμα σεμνῶς μέγα ματρὸς εὐνᾶς ἀνδρῶν, ἔξ, ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.</p> <p>162-166 ἄ Ζήν, Ἴουσι ἰὼ μῆνις μάστειρ' ἐκ θεῶν: κοινῶ δ' ἄγαν γαμετᾶς Διὸς οὐρανόνικου.</p>	<p>(Huimos para abandonar la región de Zeus que limita con Siria [...]).</p> <p>([...] y arribar a la tierra de Argos, de donde es, ciertamente, nuestro linaje, que se jacta de la vaca acosada por un tábano, a partir del golpe y del hálito de Zeus).</p> <p>(Pero ahora, después de haber invocado al novillo de Zeus, defensor ultramarino, al hijo de la vaca ancestral nutrida de flores a partir del hálito de Zeus, el del toque [...])</p> <p>(Pero que el padre que todo lo contempla traiga finales favorables a tiempo, que la gran semilla de mi augusta madre escape sin bodas y sin yugo del lecho de los hombres).</p> <p>(¡Ay Zeus! La cólera por Ío, ¡sí! es vengadora a partir de los dioses: y conozco demasiado a la de la esposa de Zeus que conquista el cielo).</p>
---	---

²¹ Tomamos esta denominación del estudio de Solmsen (1947: 214), del que destacamos la siguiente cita: "Our point is that in Aeschylus' first play the relations between man and god are to very large extent conceived in genealogical terms" (...) "The theos genethlios is by no means a "mythical" conception: he is a religious reality in fifth century Athens and is a religious reality in Aeschylus' play".

La párodos presenta una estructura temática compleja, en la que los diferentes tópicos no se desarrollan linealmente, sino que se impone un juego permanente con el aspecto temporal. Fundamentalmente, la primera parte de la súplica, entre los versos 1 y 86, se concentra sobre el mito de Ío, que se construye como homólogo a la situación de las propias danaidas. De este modo, el presente de la escena torna simultáneos dos espectáculos dentro de uno: uno se utiliza para hacer comprensible el otro. Para las danaidas, Ío representa tres cosas²², su reclamo a los argivos²³, su reclamo a Zeus y el rechazo del sexo.

En cuanto a este último punto, las jóvenes recurren constantemente a la concepción de Épafos porque son descendientes de alguien que nació sin unión sexual, sin gámos, sino ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπινοίας Διὸς (17-18), tema sobre el que se insiste luego en 43 y en 141-143, uno de los estribillos del canto, reiterado en 151-153²⁴. La referencia muestra cómo ellas parecen ver el sexo como una forma de violencia corporal, dada la insistencia en el gesto de la caricia de su progenitor. De esta manera, Zeus resulta el paradigma del "salvador" ideal: se identifican con Ío porque el dios tiene hacia ella obligaciones especiales y porque con ella ha sido especial.

Este reclamo que las suplicantes pueden establecer a través de su autoidentificación con su ancestro, Ío, es otra de las grandes razones por las que la obra está repleta de menciones a Zeus como cabeza de los dioses. De allí la mención de Zeus a través de la descripción definida πατήρ ὁ παντόπτας del verso 139: él no es sólo el padre de los dioses, también es Zeus Γενέθλιος, el ancestro divino de esta familia egipcia, el originador de su estirpe, cuyo culto forma el lazo unificador entre dos regiones, Argos y Egipto²⁵.

²² Cfr. Sommerstein (1996: 164), que presta especial interés a la función de las menciones de Ío en esta obra.

²³ El reclamo a Argos que Ío representa es formalmente establecido luego, en el diálogo con Pelasgo, en el que las danaidas comienzan por exponer su linaje (274-5) y concluyen: "Ahora que conoces mi raza ancestral, por favor actúa para socorrer a este grupo de argivas" (323-4). Pelasgo acepta el reclamo y el coro no hace más mención de Ío ante el rey.

²⁴ Sobre el final de la ὁβία, εὐμενῆ βίαν κτίσας (1067) retoma esta actitud del coro hacia el sexo.

²⁵ Cfr. Solmsen (1947: 212): "It is symbolic that this religious conception looms very large in the first play of Aeschylus that has come to us, the *Suppliants*. Again and again the Danaid maidens remind themselves and remind Zeus of his union with Ío, of his fatherhood of Epaphus; in the remarkable conception of Epaphus they see a pledge of Zeus that he will not abandon his offspring. The sole hopes that are left to them are that Argos will recognize their old connection with its soil and Zeus his old connection with their race".

Zeus Τέλειος

<p>86 εἶθ' εἴη κ Διὸς εὖ παναληθῶς. 87 Διὸς ἕμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη. 93 δαῦλοι γὰρ πραπίδων δάσκιόι τε τείνου- 95 σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοί. 91 πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώτω 92 κορυφῇ Διὸς εἰ κρανθῆ πρᾶγμα τέλειον. 88 παντῇ τοι φλεγέθει κὰν σκότῳ μελαίνῃ 90 ξὺν τύχῃ μερόπεςσι λαοῖς. 96 ἰάπτει δ' ἐλπιδὼν ἀφ' ὑψιτέρῳ πανώλεις βροτούς, βίαν δ' οὐτὶν' ἐξοπλίζει. 100 πᾶν ἄπονον δαμιονίων. ἦμενος δν φρόνημά πως αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ- πας ἐδράνων ἐφ' ἄγνων.</p>	<p>(Verdaderamente, ojalá que, a partir de Zeus, resulte bien. El deseo de Zeus no resulta una presa fácil. 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/ contra 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, absolutamente, su propósito alcanza desde allí mismo, desde sus puros asientos).</p>
--	--

Como fue señalado, entre los versos 87 y 103 se encuentra el núcleo de la párodos, centrado en el poder y la inescrutabilidad de Zeus. Se trata de un pasaje que ha confundido a los comentaristas de todos los tiempos, dado que su inicio es corrupto y no ha sido nunca enmendado convincentemente²⁶. El punto de convergencia entre el ámbito de la súplica y el del himno lo constituyen los versos 86- 87, donde se produce el tránsito del desiderativo realizable hacia el modo sintáctico real, siempre conservando el rol agente de Zeus. Conjuntamente, estos versos instalan, por primera vez e implícitamente, la duda acerca de su providencia. La atención sobre algunos pasajes permite comprender la

²⁶ Cfr. Lloyd Jones (1956: 57). Es importante resaltar una de las observaciones del autor respecto del extracto en general que puede esgrimirse como argumento contra su supuesta rareza (o, según los más radicales, tendencia monoteísta): esta exaltación del poder de Zeus no es nueva, sino que retoma el movimiento de cabeza con el cual el dios asegura a Tetis su ayuda en *Ilíada* 524-530.

construcción de este costado más complejo de Zeus, vinculado a su enigmático carácter:

- Διὸς ἵμερος οὐκ εὐθήρατος (87). Metáfora de la sorpresa:

Ni siquiera para las danaiides, descendientes de Zeus y suplicantes, es una "presa fácil" (εὐθήρατος) el deseo de Zeus. Además, en este contexto en que las suplicantes están siendo "cazadas" por los hijos de Egipto, la selección léxica funciona como metáfora múltiple. En un primer sentido, la expresión puede interpretarse como la imposibilidad de los hombres de interferir en el deseo de Zeus; en segundo lugar, determinada por el campo semántico del que proviene el término εὐθήρατος, la frase puede significar que los cazadores, es decir, los egipcios, no van a obtener su presa; en un tercer sentido, una interpretación a largo plazo puede aludir, anticipatoria y tácitamente, al hecho de que Zeus puede dar siempre una sorpresa, imprimiendo definitivamente el carácter dramático a la obra.

- κορυφῆ Διὸς εἰ κρανθῆ πρῶγμα τέλειον (92). El poder de Zeus es:

Imprevisible, según lo resaltan las palabras δαίλοι (93), δάσκιοί (94) ἄφραστοι (95); inmovible, subrayado por πίπτει (91) ἀσφαλῆς (91) τέλειον (92); omnipresente, según se desprende del uso de παντῆ (88) πᾶν (100) y κατιδεῖν (95) y omnipotente, característica señalada por los términos ἄπρονον (100) πῶς (101) αὐτόθεν (102, en relación con su trono) y ἔμπος (102). Para comprender el uso de estos términos en el contexto de esta tragedia, resulta conveniente recuperar los estudios de Nilsson²⁷ sobre religión y religiosidad griegas. Este 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, aunque sin ignorar que la naturaleza sigue su propio curso. La observación se adapta perfectamente a la actitud de las danaiides: desesperadas, necesitan que Zeus lo pueda todo.

- ἰάπτει δ' ἐλπίδων ἄφ' ὑπιπύργων πανώλεις βροτοῦς (97). Ironía dramática:

Las danaiides demuestran aquí su conciencia de que no hay nada que hacer contra la μοῖρα. Así, la composición de la figura de Zeus instala cierta perplejidad dentro de la certeza que, para las suplicantes, constituye sentirse como víctimas

²⁷ Cfr. Persson Nilsson (1956: 191).

de *hybris* y como descendientes del padre de los dioses. Ellas saben que los hombres son derribados de sus “esperanzas elevadas como torres”, pero parecen olvidar que, tal como los hijos de Egipto, ellas también son, irremediablemente, “mortales completamente destructibles”. De este modo, el himno constituye la semilla para el desarrollo de lo que vendrá. No por casualidad, Zeus Τέλειος, cuyos decretos son inevitables e impredecibles, aparece mencionado en la párodos y en el éxodo: la concepción de Zeus que aquí se enuncia está conectada con el plan total de la trilogía y los giros de la fortuna que en ella ocurren.

Finalmente, en el cierre de la súplica propiamente dicha, el pedido se transforma en amenaza :

<p>168-173 καὶ τότε' οὐ δικάσιος Ζεὺς ἐνέξεται ψόγοις, τὸν τᾶς βοῆς παῖδ' ἀτιμάσας, τὸν αὐ- τὸς ποτ' ἔκτισεν γόνω, νῦν ἔχων παλίντροπον ὄψιν ἐν λιταῖσιν;</p>	<p>(Y entonces, ¿Zeus no estará envuelto en rumores injustos, por haber deshonrado al hijo de la vaca, al que, en otro tiempo, él mismo procreó, si ahora en las súplicas su mirada está vuelta hacia atrás?).</p>
--	--

Las danaidas invocaron a Zeus para que hiciera justicia contra quienes cometen *hybris*²⁸, individualizando como objeto a los hijos de Egipto. Sin embargo, ignoran que el mismo pedido puede hacerse efectivo contra ellas mismas. Primero porque, como asesinas de sus maridos, en el futuro serán castigadas por su propio acto de *hybris*, pero también porque, sobre el final de esta primera súplica, transforman sus lamentos y oraciones en amenaza al dios, sobrepasando los límites humanos: si no son escuchadas, advierten que dispondrán de su vida (160) y que Zeus será el culpable (175-178). Precisamente, esta es la única mención de Zeus en la que el dios es sujeto paciente, en el verso 169. De esta forma, la párodos termina con una confirmación de la potencial *hybris* de las suplicantes en el ámbito de la lengua: su extralimitación las muestra intentando actuar sobre la divinidad, tomando el lugar de agentes.

²⁸ Cfr. 30 (ἐσμὸν ὑβριστῆν Αἴγυπιογενῆ) y 104-5 (ιδέσθω δ' εἰς ὕβριν βράτειον).

En este himno de la párodos Zeus es Τέλειος, cuyos decretos son tanto inevitables como impredecibles. La composición de esta faceta de su imagen promueve, al amalgamarse con el esperanzado pedido de la súplica de quienes se sienten amparadas en el dios que las protege (Ίκέσιος) y que dio origen a su linaje (Γενέθλιος) una incómoda sensación de tensión, la que se produce en el reconocimiento de la grandeza de la divinidad y la pequeñez del ser humano.

Posición y composición de Ártemis en la párodos

<p>144-150 θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἀγνά μ' ἐπιδέτω Διὸς κόρα, ἔχουσα σέμν' ἐνώπι' ἀσφαλῆ, παντὶ δὲ σθένει ἀσχαλῶσ' ἀδμήτος ἀδμήτα ῥύσιος γενέσθω·</p>	<p>(Y porque quiere las cosas puras que yo también quiero, que la hija de Zeus vuelva su mirada hacia mí, con sus augustos y confiables ojos, y que con toda la fuerza, irritada por los acosos de la indomada, sea mi indomada salvadora).</p>
--	---

En la párodos hay una sola referencia a Ártemis, pero muy significativa por su posición: la diosa aparece mencionada en este canto inicial y sólo vuelve a ser mencionada otra vez en el éxodo, siempre en boca de las jóvenes.

En cuanto a su composición, el políptoton θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν (144) es clave, ya que marca, por un lado, la identificación entre la divinidad y las jóvenes, pero también la oposición sujeto-objeto, que señala una relación de poder: las danaiides invocan y Ártemis es invocada; Ártemis contempla y las danaiides son contempladas. La identificación, además, se reitera en los términos de la invocación, Διὸς κόρα, con que las danaiides reivindican para sí tanto la paternidad ancestral de Zeus como la condición de virgen.

La recurrencia a otro políptoton, ἀδμήτος ἀδμήτα, insiste en otra condición que las identifica, pues ellas, vírgenes perseguidas, esperan la alianza defensiva de la diosa virgen. La selección léxica, con la alusión al campo semántico de la domesticación, refuerza la cadena referencial Ίο - Ártemis - danaiides: la diosa es el otro paradigma de las jóvenes. Nuevamente, es posible apreciar cómo las mismas palabras son usadas para referir tanto a las suplicantes como a la divinidad suplicada, de manera que la diosa se incline a ser favorable.

Posición y composición de Zeus, Ártemis y Afrodita en el éxodo

Realizar el análisis del éxodo implica tener en cuenta dos problemáticas que, aunque no serán tratadas en esta publicación²⁹, han ocupado a la crítica y pueden modificar la aproximación e interpretación tanto al canto final como a la totalidad de la obra. En primer lugar, los debates generados en torno a la presencia -hoy casi indiscutida- de una segunda voz, a pesar de la ausencia en el manuscrito de una explicitación de este cambio de hablante³⁰. La segunda cuestión, ligada a esta dificultad que presenta el cambio de 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 general³¹.

Además de estas teorías, hay que tener presente que *Suplicantes* es, según la hipótesis más aceptada, la primera obra de una composición mayor típicamente esquilea, la trilogía ligada. Por lo tanto, Esquilo necesitó conectarla con las obras siguientes. Su final, entonces, aunque lírico, no puede estar privado de tensión dramática: al término de esta tragedia, Argos ha confirmado el asilo a las danaides, pero la salvación es solamente provisoria, pues la guerra y el reencuentro con sus primos amenaza en el horizonte. El último canto de las protagonistas refleja esta contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros.

El éxodo está compuesto por cuatro pares estróficos. La primera parte 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 contra-canto, según nuestro criterio, a cargo de los guardias argivos, ya que no sólo los argumentos lingüísticos de

²⁹ Para un análisis y revisión crítica de estas cuestiones, Cfr. Fernández Deagustini (2010).

³⁰ Las propuestas señalan todas las posibilidades: la participación de dos semicoros (Tucker, 1889: 191) o de un coro secundario. Dentro de esta última posición, la tradición crítica más antigua (Smyth y Croiset, 1928: 65) sostiene la existencia de un coro de servidoras. En cambio, los estudiosos más actuales (Garvie, 1969: 195; Sommerstein, 1996: 140 y 2008: 424; West, 1992: 59; Johansen-Whittle, 1980 y Rösler, 2006: 188) consideran más probable uno de guardias argivos. Incluso, se ha arriesgado la participación de un actor. Taplin (1977: 232) y Hogan (1984: 215) sostienen que Dánao tiene la autoridad para dar estos consejos. Hester (1987) propuso que Hipermestra, la futura rebelde, por primera vez aquí y en un quiebre absoluto de las convenciones trágicas, es quien toma la voz contra sus hermanas.

³¹ Cfr. la interpretación del verso 8 de Rösler (2007) y Sicherl (1986).

Posición y composición de Zeus, Ártemis y Afrodita en el éxodo

Realizar el análisis del éxodo implica tener en cuenta dos problemáticas que, aunque no serán tratadas en esta publicación²⁹, han ocupado a la crítica y pueden modificar la aproximación e interpretación tanto al canto final como a la totalidad de la obra. En primer lugar, los debates generados en torno a la presencia -hoy casi indiscutida- de una segunda voz, a pesar de la ausencia en el manuscrito de una explicitación de este cambio de hablante³⁰. La segunda cuestión, ligada a esta dificultad que presenta el cambio de 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 general³¹.

Además de estas teorías, hay que tener presente que *Suplicantes* es, según la hipótesis más aceptada, la primera obra de una composición mayor típicamente esquilea, la trilogía ligada. Por lo tanto, Esquilo necesitó conectarla con las obras siguientes. Su final, entonces, aunque lírico, no puede estar privado de tensión dramática: al término de esta tragedia, Argos ha confirmado el asilo a las danaides, pero la salvación es solamente provisoria, pues la guerra y el reencuentro con sus primos amenaza en el horizonte. El último canto de las protagonistas refleja esta contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros.

El éxodo está compuesto por cuatro pares estróficos. La primera parte 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 contra-canto, según nuestro criterio, a cargo de los guardias argivos, ya que no sólo los argumentos lingüísticos de

²⁹ Para un análisis y revisión crítica de estas cuestiones, Cfr. Fernández Deagustini (2010).

³⁰ Las propuestas señalan todas las posibilidades: la participación de dos semicoros (Tucker, 1889: 191) o de un coro secundario. Dentro de esta última posición, la tradición crítica más antigua (Smyth y Croiset, 1928: 65) sostiene la existencia de un coro de servidoras. En cambio, los estudiosos más actuales (Garvie, 1969: 195; Sommerstein, 1996: 140 y 2008: 424; West, 1992: 59; Johansen-Whittle, 1980 y Rösler, 2006: 188) consideran más probable uno de guardias argivos. Incluso, se ha arriesgado la participación de un actor. Taplin (1977: 232) y Hogan (1984: 215) sostienen que Dánao tiene la autoridad para dar estos consejos. Hester (1987) propuso que Hipermestra, la futura rebelde, por primera vez aquí y en un quiebre absoluto de las convenciones trágicas, es quien toma la voz contra sus hermanas.

³¹ Cfr. la interpretación del verso 8 de Rösler (2007) y Sicherl (1986).

esta alternativa son más sólidos³², sino que, fundamentalmente, los argumentos dramáticos y escénicos justifican esta participación sobre el final del drama. El tercer par (1052-1061) está constituido por una *estychomítia* entre ambos coros; en el cuarto (1062-1073), las danáides vuelven a cantar solas.

Posición

De la misma manera que con la párodos, el paso inicial de análisis del canto final lo constituye el examen de las menciones de las divinidades. En primer lugar, una valoración de su cantidad. En la totalidad del éxodo, estas tres divinidades son mencionadas catorce veces: una sola vez Ártemis, seis Afrodita y siete Zeus. De estos datos cuantitativos, es posible extraer tres conclusiones. En primer lugar que, tal como fue anticipado, sobre el final de la obra las protagonistas retoman por única vez su plegaria a Ártemis, a quien habían orado, brevemente, en la párodos. En segundo lugar, el notable hecho de que Afrodita sea introducida por primera vez en el éxodo y, además, con una curiosa preponderancia. Finalmente, es destacable que, más allá de este sorprendente contraste entre las dos diosas sobre el final, Zeus sigue siendo la divinidad con mayor protagonismo en el éxodo, coherente con su influjo sobre la totalidad de la obra.

En el caso particular de este canto, el análisis de los casos y sus funciones demuestra un uso mucho más heterogéneo que no aporta datos relevantes. Sin embargo, la posición en que se canta a estas divinidades es significativa, ya que permite dividir el éxodo en tres partes: una primera, entre 1018-1042, donde cobra protagonismo la oposición programática entre Ártemis y Afrodita, la castidad y el sexo; una segunda parte de transición, comprendida entre 1043-1061, en la que se abandona paulatinamente esta dialéctica para retomar la referencia a Zeus, muy fuerte en la última parte, que constituye el cierre del drama, entre los versos 1062-1073.

El último dato lo aporta la observación de los modos sintácticos. Su uso no depende de la organización tripartita del canto, sino de su distribución entre la voz y la contra-voz: las danáides sostienen el tono del desiderativo realizable o del imperativo que constituye el pedido a la divinidad; los guardias, en cambio, interrumpen fuertemente esa tónica con el uso del modo sintáctico real y

³² Para el análisis de estos argumentos, cfr. Fernández Deagustini (2010).

esta alternativa son más sólidos³², sino que, fundamentalmente, los argumentos dramáticos y escénicos justifican esta participación sobre el final del drama. El tercer par (1052-1061) está constituido por una *estychomítia* entre ambos coros; en el cuarto (1062-1073), las danades vuelven a cantar solas.

Posición

De la misma manera que con la párodos, el paso inicial de análisis del canto final lo constituye el examen de las menciones de las divinidades. En primer lugar, una valoración de su cantidad. En la totalidad del éxodo, estas tres divinidades son mencionadas catorce veces: una sola vez Ártemis, seis Afrodita y siete Zeus. De estos datos cuantitativos, es posible extraer tres conclusiones. En primer lugar que, tal como fue anticipado, sobre el final de la obra las protagonistas retoman por única vez su plegaria a Ártemis, a quien habían orado, brevemente, en la párodos. En segundo lugar, el notable hecho de que Afrodita sea introducida por primera vez en el éxodo y, además, con una curiosa preponderancia. Finalmente, es destacable que, más allá de este sorprendente contraste entre las dos diosas sobre el final, Zeus sigue siendo la divinidad con mayor protagonismo en el éxodo, coherente con su influjo sobre la totalidad de la obra.

En el caso particular de este canto, el análisis de los casos y sus funciones demuestra un uso mucho más heterogéneo que no aporta datos relevantes. Sin embargo, la posición en que se canta a estas divinidades es significativa, ya que permite dividir el éxodo en tres partes: una primera, entre 1018-1042, donde cobra protagonismo la oposición programática entre Ártemis y Afrodita, la castidad y el sexo; una segunda parte de transición, comprendida entre 1043-1061, en la que se abandona paulatinamente esta dialéctica para retomar la referencia a Zeus, muy fuerte en la última parte, que constituye el cierre del drama, entre los versos 1062-1073.

El último dato lo aporta la observación de los modos sintácticos. Su uso no depende de la organización tripartita del canto, sino de su distribución entre la voz y la contra-voz: las danades sostienen el tono del desiderativo realizable o del imperativo que constituye el pedido a la divinidad; los guardias, en cambio, interrumpen fuertemente esa tónica con el uso del modo sintáctico real y

³² Para el análisis de estos argumentos, cfr. Fernández Deagustini (2010).

del imperativo, pero no hacia la divinidad, sino a las danaidas, impeliéndolas a actuar de acuerdo con lo establecido, con medida y piedad. Cuando las danaidas se refieren a los dioses, entonces, impulsan la obra hacia delante, hacia el desarrollo de la trilogía, introduciendo la expectativa. Cuando los guardias mencionan a las divinidades, en cambio, hacen hincapié en el alcance de sus poderes, con la universalidad y potencia del modo real y el aspecto infectivo, y en el modo correcto de actuar frente a ellas, introduciendo la tensión.

Composición de Ártemis y Afrodita en la primera parte del éxodo

El éxodo comienza con una exhortación de las danaidas para ir hacia Argos, ἕτε μὲν ἄστουδ' (1018), que presenta una diferencia tangencial con la párodos: sobre el final de la obra, la ciudad se destaca por ser el lugar de destino definitivo, y ya no un espacio transitorio y extraño. Consecuentemente, esta exhortación instala un movimiento propulsivo no sólo espacial, sino también temporal, ya que son otros los sucesos que se sugieren en ese ansiado espacio. De esta manera, se da cierre al acontecimiento que había abierto la obra, el pedido de asilo, pero el discurso marca el impulso hacia los nuevos temas de la trilogía. Las primeras palabras de las danaidas en escena habían sido, como suplicantes, hacia Zeus, su divinidad protectora:

<p>1-2 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον</p>	<p>(Que Zeus protector contemple con buena voluntad nuestra tripulación).</p>
--	---

El último canto, en cambio, señala un nuevo camino para el drama trilogico, insinuado por un reverbero sintáctico y léxico, en el que resuena el desiderativo que involucra el anhelo de atención de una divinidad (ἐπίδοι) hacia el mismo objeto colectivo (στόλον):

<p>1030-31 ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἀγνά στόλον οικτιζομένα</p>	<p>(Que la casta Ártemis, porque se compadece, contemple a esta tripulación).</p>
--	---

Ya asegurada su protección en Argos, las jóvenes oran a la diosa de la pureza y la castidad para ser preservadas del matrimonio, su nueva preocupación. El participio predicativo οἰκτιζομένα establece otro lazo con la párodos, pues retoma el tópico de la identificación de las jóvenes con la diosa. De este modo, en el canto final, Ártemis parece ocupar aquella posición que era de Zeus.

El éxodo se hace eco de otros pasajes del canto inicial. En el caso de los versos 1031b-1033, la expresión de otro deseo de las danaides redundante en su actitud desmesurada de los versos 168- 173:

<p>1031b- 1033 μηδ' ὑπ' ἀνάγκης τέλος ἔλθοι Κυθραίας· Στύγιον πέλοι τοδ' ἄθλον</p>	<p>(Que el final de Citera no llegue por causa de la necesidad: que este premio sea estigio).</p>
--	---

La extralimitación se manifiesta en el sentido ambiguo que propone el uso de τέλος: en el campo semántico de Cipris, el sustantivo alude a la "consumación", al acto sexual que confirma el matrimonio; en el campo semántico de la Estigia, alude al "fin de la vida". Esta ambigüedad señala, tal como había sido anticipado en la párodos, que matrimonio y muerte son sinónimos para las danaides.

A continuación, los guardias argivos replican contra estas palabras e insisten sobre la necesidad de conservar la medida:

<p>1034-5 Κύπριδος σὺκ ἀμελείν, θεομὸς δδ' εἴθρων' δύναται γὰρ Διὸς ἄγγιστα σὺν Ἥρᾳ</p>	<p>(Pero no hay que descuidar a Cipris, esta sanción divina es prudente, pues tiene poder cerca de Zeus, junto con Hera).</p>
---	---

Su admonición se teje sobre varios puntos interesantes. En primer lugar, la mención de la cercanía entre Zeus y Afrodita se asocia con el fanatismo manifestado por las jóvenes en el inicio del drama (145). En esta oportunidad, entonces, los guardias parecen señalar que Zeus tiene otra hija que debe ser igualmente venerada. Al mismo tiempo, a partir de la relación de proximidad que marca la expresión Διὸς ἄγγιστα seguida de la mención de Hera, puede interpretarse que los guardias intentan advertir a las jóvenes acerca de que aún Zeus es susceptible a las persuasiones del amor: si sucumbe ante él el padre de los

es susceptible a las persuasiones del amor: si sucumbe ante él el padre de los dioses, evidentemente no puede ser negado por el género humano. En segundo lugar, es notable que esta referencia a Hera rescata su competencia como patrona del matrimonio, dando lugar a una representación opuesta a aquella de la párodos, donde Hera había sido caracterizada a partir de sus deseos de venganza contra los amoríos de su esposo. Finalmente, el uso de *θεσμός*, que refiere a lo que es sancionado por los dioses, da fuerza a la sentencia y señala, junto con *εὐφρων*, la *hybris* de las jóvenes.

La intervención persuasiva de los guardias continúa con la evocación de los poderes de Afrodita:

<p>1038-1042 μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεισιν Πόθος ἔ τ' οὐδὲν ἄπαρνον τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ, δέδοται θ' Ἀρμονία μοῖρ' Ἀφροδίτα ψευδραὶ τρίβοι τ' ἐρώτων.</p>	<p>(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).</p>
--	--

Es posible ver esta insistencia en Cipris y sus atributos como una “semilla” referencial que conduce hacia el final de la trilogía. De las secuelas se conservan tan sólo dos fragmentos, el 43 y 44, ambos de *Danaides*, la última obra, pero bastan para advertir el anticipo: en el fr. 44, la misma Afrodita recuerda sus incumbencias y cuán grande es su poder en un discurso acerca de la universalidad del deseo sexual en la naturaleza, refiriendo la unión primordial entre Urano y Gea. Siete versos bastan para demostrar la importancia de los temas del amor y el matrimonio en esta saga.

Finalmente, la sentencia *ὄ τι τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένου' ἄν* (1047), actúa como gozne entre la primera y la segunda parte del éxodo. Interpretada como cierre de este discurso de los argivos, parece aludir a la “parte” (*μόρσιμόν*) que toca a las mujeres en suerte, el matrimonio, que, como tal, no puede ser evadida. De esta manera, la máxima anticiparía la inevitabilidad de la boda en las tragedias subsiguientes. Comprendida más generalmente, la frase subraya la inutilidad de la plegaria, ya que nada puede ser modificado. Por lo tanto, el drama continúa. Sin dudas, esta última idea de fatalidad se asocia con el himno a Zeus

de la párodos (1048-1049), que reincorpora sobre el final el elemento irónico: la imprevisibilidad de la voluntad de Zeus es tal que las danaides, que se creen a salvo en Argos, ignoran que sucederá todo aquello que temen.

Composición de Ártemis, Afrodita y Zeus en la segunda parte del éxodo

A pesar de la advertencia de los guardias de Argos, las danaides insisten con sus necias súplicas a Zeus, sucumbiendo ante la necesidad de aferrarse a "esperanzas elevadas como torres" (96-97):

1052-1053 ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι	(Oh, gran Zeus, ¡defiéndeme de la boda con el linaje de Egipto!)
---	--

Tras este nuevo pedido, Zeus parece contaminarse de las incumbencias de Ártemis, ya que deja de ser el dios de las suplicantes y padre de su estirpe, para convertirse en quien puede preservarlas de su nuevo problema, las eventuales bodas.

En el agitado intercambio de la *estychomitia* que se desarrolla a continuación se destacan tres pasajes. En primer lugar, la réplica de las muchachas a los guardias:

1055 σὺ δὲ θέλγεις ἐν ἄθελκτον	(Pero tú intentas encantar lo inencantable).
--------------------------------	--

La frase redundante en el uso de la raíz *θελγ-*, la misma raíz a partir de la cual había sido caracterizada la persuasión (*θέλκτορι Πειθοῖ*, 1040). Por lo tanto, el verso puede leerse como una referencia indirecta a Afrodita, que resulta un guiño irónico: en *Danaides*, las jóvenes advertirán que no es posible negarse a la persuasión y se dejarán "encantar" por el elocuente discurso de la diosa. Por otro lado, la fluctuante conducta de las hijas de Dánao impulsa a reparar en un segundo momento de este intercambio. Un punto ciertamente álgido lo constituye otro soplo de lucidez, cuando toman conciencia de la pequeñez e ignorancia humanas:

<p>1057-1058 τί δὲ μέλλω φρένα Δία καθορᾶν, ὅσιν ἄβυσσον;</p>	<p>(¿Cómo puedo estar a punto de ver completamente la mente de Zeus, una mirada sin límites?).</p>
---	--

En este pasaje puede verse cómo, sobre el final de esta primera obra, las danaiides vuelven a dudar acerca de si Zeus cumplirá sus deseos. La duda renueva y aumenta la tragicidad, restableciendo el suspenso. Finalmente, los argivos reiteran su recomendación en cuanto a la medida:

<p>1061 τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν</p>	<p>No hay que adorar demasiado las cosas de los dioses</p>
-----------------------------------	--

La sentencia délfica constituye otra referencia indirecta, pues aunque los seres humanos no son dueños de su destino, pueden en cambio saber que no se debe honrar en exceso a una única divinidad, en este caso, a Ártemis.

Composición de Zeus en la última parte del éxodo

Las danaiides se retiran de escena tal como ingresaron, orando a Zeus:

<p>1062-1068 Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροῖ γάμον δυσάνορα δάιον, ὅσπερ Ἴω πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ χειρὶ παιωνία κατασχεθᾶν, εὐμενῆ βίαν κτίσας, καὶ κράτος νέμοι γυναιξίν,</p>	<p>(Que Zeus soberano nos prive del odioso matrimonio con un mal hombre, el mismo Zeus que liberó bien a Ío de sus penas, después de contenerla con su mano sanadora, haciendo amable la fuerza, y que distribuya el poder entre las mujeres).</p>
---	--

En la plegaria, el *axímoron* “εὐμενῆ βίαν” redunda en la identificación del sexo como una forma de violencia, de allí, nuevamente, la obstinación con el gesto de la caricia de Zeus, que engendró a Épafo. En cuanto al uso del relativo, ὅσπερ remarca el hecho de que, si Zeus pudo mitigar esa violencia una vez, puede hacerlo otra. Una vez más, en este pedido final centrado en el rechazo

de las bodas, se insinúa la inutilidad de la plegaria y la ingenuidad del anhelo de las danaidas, pues, tal como el público sabía, las bodas con sus primos eran inevitables.

Con la expresión de cierre, las danaidas dan lugar a la moderación:

1069-1071: τὸ βέλτερον κακοῦ καὶ τὸ δῆμιον αἰνῶ, καὶ δίκῃ δίκαν ἔπεισθαι ξὺν εὐχαίς ἑμαῖς, λυτηρίοις μεχαναῖς θεοῦ πάρα.	(Acepto gustosamente no sólo el mejor de los males, el que es de dos partes, sino también seguir la justicia con justicia, con mis plegarias, con liberadoras maquinaciones de parte de un dios [...]).
--	---

Estas palabras con las que el coro deja la escena retoman el pasaje de *Iliada*, XXIV, 527-533 de los tres toneles de Zeus, dos de males y uno de bienes, y vuelve a desplegar posibilidades inciertas para el desarrollo de la trama. Sin dudas, el final señala que aún restan muchos males para las danaidas, pero también una parte de buena fortuna. Sin embargo, se mantiene el vaivén constante entre la aceptación de la condición humana y la esperanza vana, pues las jóvenes pretenden que su liberación llegue "de parte de un dios". En la frase, el adjetivo λυτηρίοις (1072) puede vincularse con una referencia anterior, en el verso 1065, ya que comparte la raíz con ἔλυσσο. Probablemente, la relación constituya un indicio de la identidad de ese dios sobre el que se deposita la confianza, pues si Zeus liberó de sus penas a Ío, puede volver a ser agente de salvación. "Un dios", entonces, sería 'el' dios de la obra.

Teopoiesis performativa al servicio de la tensión y la expectativa

No hay dudas de que los dioses resultan esenciales en el desarrollo de las tragedias de Esquilo. *Suplicantes* no es una excepción. El análisis de los cantos de ingreso y egreso del coro protagonista nos permitió concentrarnos en la posición deliberada de las divinidades en la apertura y cierre de la obra: Zeus y Ártemis en la párodos y Zeus, Ártemis y Afrodita en el éxodo. Los dioses forman el marco de este drama: son los destinatarios de las primeras y últimas palabras de las danaidas. Una posición clave como esta sugiere pensar en una manipulación reflexionada del autor sobre el elemento divino en función del devenir trágico.

El primer canto del coro exhibe una imagen de Zeus inasible y ambigua. Zeus es, a la vez, protector y destructor³³. De este modo, la párodos genera una memoria inicial que será desplegada luego, ostentando la posibilidad, siempre en el marco de la eventualidad y la incertidumbre, de la actualización de los pedidos de las protagonistas. Los dos ámbitos, el de la "súplica propiamente dicha" y el del himno, determinan dos de los tópicos sobresalientes de la obra: el del pedido impotente y desesperado de estas mujeres y el de la voluntad omnipotente y desesperante de la divinidad. La expectativa que produce la dramatización de la súplica a Zeus Γενέθλιος y Ἰκέσιος y la tensión que genera la imprevisibilidad e inexorabilidad del ánimo de Zeus Τέλειος fundan el elemento dramático de *Suplicantes*. Zeus es, en consecuencia, tan omnipotente como misterioso: las danaidas confían en su poder y control total porque constituye su única esperanza, pero esa composición del poder divino, paradójicamente, amplía el espectro de posibilidades de desarrollo del drama.

La imprevisibilidad de Zeus Τέλειος es expresada tanto en la párodos como en el éxodo. Primero, para sugerir que las esperanzas de los perseguidores son vanas; luego, sobre el final de la obra, para poner en duda la validez de las esperanzas de las propias suplicantes. Así, la posición y composición de Zeus adhiere al plan completo de la trilogía y los sorprendentes giros de la fortuna que ocurren en ella. Suspense, sorpresa e ironía dramática están entrelazados a la naturaleza de su poder.

En cuanto al éxodo, el hecho de introducir la referencia a nuevas divinidades no resulta violento ni sorprendente, como ha sido afirmado por la crítica, pues obedece a una posición dramáticamente motivada. Esquilo decidió no acabar esta primera parte con la partida de las danaidas hacia la ciudad de Argos. Por el contrario, propuso un curioso desenlace: entre la obstinación por rechazar o forzar el matrimonio, entre tesis y antítesis, el coro de guardias insinúa una alternativa. Su respeto a Afrodita y su conducta mesurada logran una síntesis que será confirmada por la propia diosa en el fin de la trilogía.

Sobre la base de este fundamento, el canto final resulta una conclusión coherente después de la turbulencia de los acontecimientos previos. Escénicamente, el acento cae sobre la seguridad de las jóvenes, cerrando la composición anular.

³³ Tomamos aquí el inspirador título del artículo de Leon Golden (1962) "Zeus the protector and Zeus the destroyer", aunque éste no se dedica exclusivamente al estudio de *Suplicantes*.

La compañía de los guardias es el símbolo del éxito de la súplica que ha comenzado en la párodos, gracias a Zeus Γενέθλιος y 'Ικέσιος. Dramáticamente, en cambio, la composición toma las características de un espiral, porque el éxodo abre nuevas posibilidades: el himeneo amenaza con concretarse y se materializa tanto en términos visuales como auditivos. En este "final", el público ve a las jóvenes junto a un grupo de hombres y escucha una canción amebea similar en forma y contenido a un canto de bodas, en el que el coro masculino aprueba el matrimonio y el femenino expresa sus reservas. La referencia a las diosas, en este contexto, tiene toda su razón de ser sobre el final de la obra pues oficia de "gozne" entre los sucesos pasados y los futuros: Esquilo compone un espectáculo audiovisual, donde las diosas constituyen el aparato propulsivo que hace hincapié sobre el nuevo tópico, el casamiento. Cuando las danaidas cantan a Ártemis y a Zeus para obtener su favor, sus desiderativos e imperativos impulsan la obra hacia delante, introduciendo la expectativa. Cuando los guardias cantan acerca de Zeus y Afrodita, en cambio, hacen hincapié en el alcance de sus poderes, y en el modo correcto de actuar frente a ellos, introduciendo la tensión. De esta manera, *Suplicantes* resuelve en el éxodo el conflicto del asilo iniciado en la párodos y, simultáneamente, inaugura uno nuevo. El análisis conjunto de los cantos inicial y final demuestran no sólo que la "teopoesis *performativa*" resulta un *tropos* organizativo que contribuye a generar tensión y expectativa, sino también, y fundamentalmente, que la lírica es drama.

BIBLIOGRAFÍA

- BOOTH, N. B. (1955). "Aeschylus Supplices 86-95". En: *Classical Philology*, Chicago.
- CROISET, M. (1928). *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris.
- FERNÁNDEZ DE AGUIRRE, 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".
- (2008). "La deixis en *Suplicantes* de Esquilo: un rastro de su estructura formal y puesta en escena". En: *Actas de las XIV Jornadas de Estudios Clásicos "Grecia en la Latinidad"*, pp. 129-134.
- (2009). "Zeus en la párodos de *Suplicantes* de Esquilo: ambigüedad al servicio de la tensión y la expectativa". En: *IV Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos Culturales"*, La Plata (inédito).

- (2010). "Posición y composición del éxodo de *Suplicantes* de Esquilo". En: *Actas del Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos*, México (en prensa).
- GARVIE, A. F. (1969). *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*. Cambridge.
- GARVIE, A. F. (2006). *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* (corrected edition), UK.
- GOLDEN, L. (1962). "Zeus the protector and Zeus the destroyer". En: *Classical Philology*, Chicago.
- HESTER, D. A. (1987). "A chorus of one Danaid". En: *Antichthon* 21, pp. 9-18.
- HOGAN, J. C. (1984). *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, USA.
- JOHANSEN, F. H.-WHITTLE, E. (edd.) (1980). *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen.
- LLOYD JONES, H. (1956). "Zeus in Aeschylus". En: *The Journal of Hellenic Studies* 76, pp. 55-67.
- KITTO (1939). *Greek Tragedy*, London.
- MURRAY, G. (1952). *Esquilo*, Buenos Aires.
- PERSSON NILSSON, M. (1956). *Historia de la religión griega*, Buenos Aires.
- RÖSLER, W. (2007). "The End of the Hiketides and Aeschylus' Danaid Trilogy". En: LLOYD, M. (Ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Aeschylus*, Oxford.
- SICHERL, M. (1986). "Die tragic de Danaiden". En: *MH* 43, pp. 81-110.
- SOLMSEN, F. (1947). "Strata of Greek Religion in Aeschylus". En: *The Harvard Theological Review* 40, pp. 211-226.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996). *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- SOMMERSTEIN, A. H. (ed., trans.) (2009). *Aeschylus, I, Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*, Cambridge, London.
- TAPLIN, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*, London.
- TUCKER, T. G. (2007). *The Supplices' of Aeschylus*, London – New York.
- WEST, M. L. (1992). *Aeschylus Supplices*. Stuttgart, Teubner