

DRAMA, LÍRICA E INTERACCIÓN GENÉRICA: LA ODA CENTRAL DE *SUPPLICANTES* DE ESQUILO (625-709)

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

Resumen

En los estudios acerca de la oda central de *Suplicantes* de Esquilo (625-709), se ha privilegiado el aspecto histórico-político, enfocado sobre el modo curiosamente favorable en que aparece representada la ciudad de Argos. De este modo, se ha descuidado la extraordinaria funcionalidad dramática del canto. En este artículo, nos proponemos demostrar que la presencia de esta extensa oda puede ser comprendida desde una perspectiva nueva y enriquecedora, si se considera el modo en que el dramaturgo ha sabido explotar la interacción entre este canto trágico y los géneros líricos, particularmente con el peán.

Palabras clave: Esquilo – *Suplicantes* – coro – Argos – géneros líricos.

Abstract

Among studies about the central ode of Aeschylus' *Supplices* (625-709), it has been favoured the historic and political aspect, focused on the curiously favourable way in which the city of Argos was represented. In this way, it has been neglected the extraordinary functionality of the song. In this article, we intend to demonstrate that the presence of this extensive ode could be understood in a new and enriching perspective, if it is considered the way in which the dramatist has known to take advantage of the interaction between this tragic song and lyric genres, particularly with paean.

Keywords: Aeschylus – *Supplices* – Chorus – Argos – Lyric genres.

Drama, lírica e interacción genérica. *Suplicantes* de Esquilo

En *Suplicantes*, el argumento del predominio de versos líricos sobre aquellos en trímetro yámbico ha significado un obstáculo para el acercamiento a la tragedia. En efecto, no solo más de la mitad de sus 1073 versos son líricos, sino que 474 de ellos forman odas corales, es decir, se diferencian de aquellas participaciones del coro en las que éste interactúa con otros personajes¹. Este dato insoslayable, asociado a un primer estadio de obras trágicas antes del descubrimiento del papiro *Oxy. 2256 Fr. 3²*, ofrece una extraordinaria riqueza para una nueva interpretación de *Suplicantes*.

El rótulo de “tragedia lírica” legado por Kitto³ constituye una evidencia fehaciente de cómo el enfoque evolucionista/positivista⁴ selló el destino de *Suplicantes*, ocultando uno de sus atributos más atractivos: la esmerada composición de sus odas. La concepción positivista no solo fundamentó una historiografía lineal que situó la predominancia lírica como anti-modelo, también confinó la inquietante e incómoda lírica a los márgenes de la representación, en nombre de la normalidad comunicativa, de una racionalidad compositiva ‘transparente’. El coro fue considerado un mero espectáculo audiovisual en refuerzo del discurso hablado y, como consecuencia, la esencia de la tragedia resultó desmembrada: se disoció al diálogo del canto y, con ello, al texto del

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

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

³ “Tragedia lírica” era el título del primer capítulo de Kitto (1939) sobre la tragedia griega.

⁴ Lloyd-Jones (1964: 372-373) señala correctamente la falacia aristotélica de que el arte se desarrolla de manera lineal, como las plantas o los animales. Dicha falacia se vuelve más evidente en el caso de la producción artística esquilea, de la cual solo han sobrevivido siete tragedias, representativas de un cortísimo período de su carrera artística. Por lo tanto, cualquier hipótesis vinculada con la evolución de su obra debe ser descartada.

espectáculo⁵. Se desconoció que el teatro griego clásico es único porque es coral⁶.

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

Al abordar la utilización del coro en *Suplicantes* se ha perdido de vista una función que le es esencial: el cumplimiento de un ritual. Contemplar esta competencia primaria descubre un nuevo itinerario para interpretar la obra e intuir aquella excelencia por la cual logró obtener el primer premio en las Grandes Dionisias. En las odas, las Danaides compatibilizan y sincronizan dos funciones aparentemente irreconciliables, coro y protagonismo, porque actúan mientras cantan, resultando el agente insustituible de la *performance*. Por consiguiente, nos proponemos cambiar la perspectiva en relación con la interpretación de

⁵ Incluso para Aristóteles, la contribución visual y musical del coro era una parte inevitable del género. A lo largo de *Poética*, el filósofo considera la tragedia como un arte coral no solo desde sus orígenes, sino también en su forma perfecta. Específicamente, nombra a *ópsis* y *melopoiía*, en las que la danza y la canción coral tienen una importantísima contribución, como dos de las seis partes esenciales de la tragedia (1450a) implícitas en su definición (1449b). Pese a su insistencia en que el efecto trágico puede ser alcanzado a través de la lectura, es decir, sin la ayuda de la *performance* (1450b, 1462a), Aristóteles señala que la *mousiké* y los efectos visuales (*ópseis*) son dos de las razones por las cuales la tragedia es artísticamente superior a la épica (1462a). Lamentablemente, la crítica posterior ha radicalizado esta postura que fue el germen del menosprecio del espectáculo y, por lo tanto, de la tragedia como propuesta artística integral.

⁶ En palabras de Bacon (1994/5: 11): “Our problems with the chorus come largely from a failure to appreciate the pervasiveness and importance of music and dance in what John Herington has called ‘the song culture’ of archaic Greece”.

la lírica en la tragedia, aspirando a aprehender el carácter mixto e indisoluble del drama trágico, tal como fue concebido por los antiguos griegos⁷, demostrando que el coro resulta un recurso estratégico de la composición dramática en *Suplicantes*.

Según estas consideraciones, las últimas tendencias de análisis de las odas trágicas, que propone pensar al dramaturgo como un poeta lírico, resultan clave para la interpretación de la tragedia⁸. La lírica arcaica y las odas trágicas comparten ritmos, peculiaridades dialectales, usos léxicos e incluso fórmulas rituales, pero lo fundamental es que, en el pasaje de la lírica arcaica hacia la *orchestra* del teatro ateniense, el coro no pierde su función cultural⁹. De este modo, el coro trágico es un agente “performativo”, en el sentido austiniano del término¹⁰. Como sostiene Calame (1994/5: 137): “Situated in a time, a space, and an action which are real, the tragic chorus manages to generate an alternative time, space, and action in which the legendary events are played out”. En ese tiempo alternativo, los gestos rituales, que son intentos de influenciar la acción incorporando a los dioses o a la comunidad, constituyen una de las

⁷ Blackie (1850; 2007: 12) enuncia un argumento obvio, pero muchas veces olvidado: “The main fact to which we have to direct attention, is that the word tragedy, when analysed, bears upon its face, and in the living Greek tongue proclaims loudly to the present hour, that the essential character of this species of poetry –when the name was originally given to it– was lyrical, and not at all dramatic or tragic, in the modern sense of these words”.

⁸ Se han publicado importantes investigaciones acerca de las continuidades entre las formas corales del período arcaico y aquellas llevadas al escenario trágico de la Atenas clásica: Webster (1970: 110-132); Herington (1985: 103-124). El trabajo pionero ha sido el de Kranz (1933: 127-148). De los últimos años, se destacan las publicaciones de Bierl (2009), Athanassaki y Bowie (2011), Billings, J.- Budelmann, F.- Macintosh, F. (2013), Gagné, R. - Govers Hopman, M. (2013).

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

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

formas más frecuentes de acción coral, mientras encarnan una “ficción de espontaneidad”¹¹.

A fines del siglo XX, los estudios clásicos comenzaron a dar mayor trascendencia a los contextos culturales y performativos en la interpretación de los textos antiguos, impactando tanto en las investigaciones acerca de la lírica como de la tragedia. En el caso de esta última, se puso énfasis en los contextos socioculturales en los que se ancló, como los aspectos rituales y cívicos de las Dionisias o la relación de las obras con temas importantes contemporáneos. En lo que respecta a los géneros líricos, los estudios han intentado comprenderlos por el rol que juegan en el ritual y en la sociedad, más que desde el punto de vista literario. El estudio de Calame (1977)¹² sobre los coros femeninos resulta un ejemplo reconocido, que captura en su subtítulo, *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, una percepción central: el coro griego arcaico tiene una función religiosa pero fundamentalmente social, como una expresión holística de la comunidad en la que determinado coro lleva a cabo su *performance*. Calame insiste en la particularidad más notable de la lírica arcaica, la de ser “poesía de ocasión”¹³ y reconoce cinco géneros líricos originales: peán, ditirambo, citarodia, trenodia, canción nupcial,

¹¹ Golder (1994/5: 17) señala: “Dramatic choruses maintain the fiction of spontaneity, of an unrehearsed choral response to an immediate situation, although observing, especially in their more ritual gestures – such as prayers, curses, laments, victory songs-traditional formulae...”

¹² Las citas de este libro se hacen sobre la traducción inglesa correspondiente al año 1996.

¹³ Calame (1996: 9): “Define as a poetry of occasion, in contrast to modern poetry, it assumes a definite social function and can only be understood by reference to the circumstances of its creation. Archaic ‘literature’ is never gratuitous, nor does it have the critical dimension of Alexandrian or modern poetry; it is always subject of the demands of the civic community for which it exists; it has to be understood as a social act”. Crotty (1982: 81) explica con mucha claridad el término: “the epic poet sings about a world distant from his audience and the occasion which has brought poet and audience together; the lyric poet makes his song out of that very occasion.”

aunque admite la posibilidad de un sexto género, el himno, al que define como una canción en la que los dioses y héroes son celebrados¹⁴.

En un libro de publicación reciente titulado *The Hidden Chorus*, Swift (2010) vincula ritual, lírica y tragedia. La autora estudia en profundidad el compromiso de la tragedia con la poesía lírica arcaica y, más específicamente, con los valores inherentes a cinco géneros líricos: peán, epinicio, *parthêneia*, himeneo y treno. Para definir los géneros, confía en un modelo de características “nucleares” y “sintomáticas”. La característica nuclear de cada uno de estos géneros es su propósito, unido a la ocasión para la cual la canción fue compuesta: “A Greek lyric genre has a purpose to fulfil in the world outside the poem (for example, praising a god, celebrating a marriage) which purely literary genres do not”¹⁵. Este cometido es el que dicta los valores inherentes a cada género. El método de Swift busca identificar “alusiones” de la tragedia a la lírica, “interacción genérica”, no réplicas de los géneros líricos en las odas¹⁶, ya que muchos de los problemas que rodean a los géneros líricos resultan de

¹⁴ Calame (1996: 74-75) aclara (p. 76): “It is only with Plato that hymn begins to take on the narrower meaning of a “prayer addressed to a god” (*Plat. Symp. 177a, Resp. 607a Leg. 700a*).

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

¹⁶ Swift (2010: 27) escribe en su primer capítulo, “we rarely (if ever) in tragedy find something which could be an example of a piece from another genre incorporated wholesale into a play, and we rarely find a direct allusion to a particularly famous piece”. Por ello, la autora aclara (p. 27 n. 48) que su propuesta se aleja de la de Bagordo (*Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*, München, 2003), quien propone sopesar argumentos a favor y en contra de referencias específicas e intencionales sobre pasajes líricos particulares. Según Swift, en cambio, “Tragedy’s use of lyric aims to appeal to the widest possible audience; we are not dealing here with a guessing game for the elite” (p. 41).

una aproximación excesivamente rígida a la categorización¹⁷. Los recursos a través de los cuales la tragedia evoca el material lírico varían: relevancia contextual, similitudes performativas o disparadores más específicos, verbales, de imágenes o temáticos pero, sobre todo, vinculados al propósito. Estos guiños habrían permitido al espectador contemporáneo a la obra reconocer el género evocado y conectar sus propias asunciones acerca de esta forma de poesía con aquello que veía en escena¹⁸.

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

¹⁷ Las dificultades propias de este tipo de abordaje son dos: en primer lugar, el pequeño tamaño del *corpus* conservado impide encontrar una aproximación empírica; en segundo lugar, las teorías helenísticas antiguas son poco confiables porque raras veces son acerca de los poemas que conservamos. Por consiguiente, la manera como esta autora aborda la interacción genérica resulta factible y provechosa para nuestro análisis, ofreciendo un camino más sencillo para pensar el diálogo entre lírica y tragedia.

¹⁸ (Swift, 2010: 43). Ciertamente, carecemos de información de importancia que habría reforzado estas “alusiones”, como los movimientos coreográficos o la música. Según Swift, la correlación entre género y metro no es en general fuerte, es decir, usualmente el metro no colabora con estas alusiones.

En relación con los sentidos aportados por el metro en la lírica trágica, la posición de Lomiento (2008) es diferente. La autora propone, justamente, un acercamiento al canto de ingreso coral de *Suplicantes* de Esquilo (específicamente los versos 40-175) considerando la relación entre la composición rítmico-métrica y los núcleos temáticos. Según indica la autora (pp. 71-75), esta relación es extensible a los otros cantos corales de la tragedia. El trabajo de Lomiento es minucioso, pero reduce las múltiples posibilidades de significación que tiene la lírica, al considerar exclusivamente el componente métrico.

La oda central (625-709). Interacción genérica con el peán

En los estudios acerca de la oda central (625-709), la crítica ha privilegiado el aspecto histórico-político¹⁹, focalizándose en el modo curiosamente favorable en que es representada la ciudad de Argos. De este modo, se ha descuidado su extraordinaria funcionalidad dramática. Demostraremos que la presencia de este extenso canto puede ser comprendida de una manera nueva y enriquecedora, si se considera el modo en que el dramaturgo ha sabido explotar la interacción entre el canto trágico y los géneros líricos.

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

¹⁹ Costa (1962: 32) sintetiza muy brevemente la multiplicidad de interpretaciones históricas que ha suscitado la presencia de este canto: "Of the theories hitherto offered to account for Aeschylus' praise of Argos in the *Supplikes*, most depend for their validity on the view one takes of the play's date. Some have seen a reference to Themistokles' asylum at Argos. Others see a reference to the appeal of Aristagoras for help in the Ionian Revolt. The hostile references to the Egyptians vis-à-vis the Argives have been thought to point to their participation in the expedition of Xerxes against Greece. The glorification of Argos has been seen to reflect the policy of Themistokles of an alliance with Argos against Sparta. In general, too, those who hold the view of a very early date for the play point out that in 494 Argos suffered a disaster at Sepeia at the hands of Kleomenes of Sparta". El consenso general de una datación en los años 460, tras la publicación del papiro *Oxy. 2256.3*, ha dado, naturalmente, nuevos bríos a la búsqueda de alusiones políticas en la obra. La aparente inclinación hacia Argos cobra mayor sentido si se considera esta nueva fecha, más que aquella de los 490's. Justamente, este tratamiento de Argos, similar al de *Euménides*, ha sido uno de los argumentos centrales para apoyar la nueva propuesta sobre la fecha de su representación. Para una completa reseña sobre estas cuestiones, confrontar Garvie (1969: 141-162) y Lloyd Jones (1983: 42-45).

Para apreciar la oda como estrategia de articulación dramática, es necesario abordarla desde tres aspectos: en primer lugar, su trama, en la medida en que es sutilmente sesgada por el uso de la ironía²⁰; en segundo lugar, su extraordinaria posición neurálgica en el argumento; finalmente, el cambio de tono que imprime en el desarrollo de la obra.

1. Oda y ocasión

La oda central hereda la sensación de júbilo que Dánao transmite al reintegrarse a escena en el verso 600. El padre de las jóvenes había partido junto a una escolta de guardias Argivos para persuadir al pueblo de ser beneficiados con la protección de la ciudad (490-499). En un breve discurso, que ocupa solamente veinticinco versos (600-624), Dánao cuenta el *agón* que tuvo lugar *offstage*, en la asamblea, y cambia el destino de sus hijas relatándoles el momento en el que se los decreta metecos y se los incorpora a la comunidad. El canto que entona el coro constituye la demostración espontánea del alborozo generado por este cambio de suerte²¹.

La totalidad de la oda es, en efecto, una plegaria votiva por el pueblo argivo compuesta por cuatro pares estróficos. Está introducida por una breve exhortación al canto (625-629) en la que se manifiesta explícitamente su propósito. El primer par estrófico redundante en la ocasión: la primera estrofa (630-642) consiste en la apelación a los dioses del linaje de Zeus, específicamente a Ares, para evitar la guerra por haber acogido a las suplicantes; la antístrofa (643-655) celebra el voto argivo como señal de respeto por la causa femenina, por Zeus vengador y los parientes, señalando la importancia de complacer a los dioses en altares puros. A partir del segundo par estrófico, se sucede la serie de pedidos a los hijos de Zeus: en la segunda estrofa (656-666) se pide que Ares, amante

²⁰ Zeitlin (1992: 80) propone el concepto de “conciencia discrepante” (*discrepant awareness*): “what one character knows and the other doesn’t, or what none of the characters knows but the audience does. Thus it is that irony is tragedy’s characteristic trope; several levels of meaning operate at the same time”.

²¹ Por ello, Finley (1972: 70) observa: “This is the ode that closely resembles the brilliant closing passages of the *Oresteia* in which the Eumenides in the presence of Athene pour out blessings on Athens.”

de Afrodita, no devaste la ciudad ni con ruina ni con riña sangrienta; la segunda antístrofa (661-678) eleva votos de longevidad, prosperidad y buen gobierno, fertilidad del suelo y de las mujeres, apelando a Ártemis Hécate. En la tercera estrofa (679-687) las Danaides ruegan por la ausencia de masacres, violencia y dolencias en la región y por el favor de Apolo a los jóvenes; mientras que en la antístrofa (688-697) imploran porque Zeus torne la tierra y el ganado productivos y que los aedos canten música auspiciosa en los altares. Finalmente, en la cuarta estrofa (698-703), rezan por la estabilidad de gobierno de la ciudad, la paz social y las buenas relaciones con el exterior; la cuarta antístrofa (704-709) intercede por la piedad hacia los dioses y los padres.

2. La trama de la oda. Interacción genérica sostenida y guiños irónicos

En los años recientes, el peán ha capturado la atención de la crítica²². Aunque persisten los desacuerdos para identificar características y funciones performativas propias del género, Rutherford y Swift coinciden en acentuar que, para determinarlo, la ocasión y el escenario son más importantes que los atributos formales²³. Sin embargo, el objeto de estudio no resulta sencillo, ya que la *performance* del peán se ha registrado en una gran cantidad de ocasiones y para variados propósitos, tanto en tiempos de conflicto como de celebración, en el ámbito público y en el privado. Y, aunque el género ha sido tradicionalmente asociado con Apolo, existen numerosos ejemplos de peanes no apolíneos e incluso practicados en contextos no explícitamente religiosos, como los casamientos y simposios.

²² Rutherford (2001); Furley-Bremer (2001: 84-91); Swift (2010: 62-103).

²³ Rutherford (2001: 4) explora la arqueología del género, las dificultades que se presentan al intentar aislarlo y describirlo, la tipología del texto y *performance* del peán, el peán apolíneo y otras funciones del género (“ten such non-Apoline performance scenarios”). Swift (2010: 66), coincidiendo con Rutherford, sostiene: “The usefulness of formal features in defining the paian has been a subject of contention among scholars working the genre, beginning with Harvey’s exasperated observation that ‘there seem to have been practically no rules at all’”. Como ya hemos señalado, la autora retoma diversos estudios sobre los géneros líricos para analizar la manera en que los trágicos los adaptan e incorporan en la composición de sus obras.

A pesar de las dificultades que presenta la definición del peán, Rutherford ha demostrado que cumple dos roles en sentido amplio, cuya incompatibilidad es solo aparente: la primera función consiste en una súplica por el favor divino, mientras que la segunda representa el agradecimiento ofrecido una vez que el favor ha sido obtenido²⁴. Dadas estas funciones, el autor clasifica a los peanes en tres, según su escenario performativo²⁵: 1. “apotropaicos”, que tienen como propósito evitar un mal percibido, entre los que se encuentran aquellos que promueven la purificación de plagas y la cura; 2. “victoriosos”, que consisten en una expresión de celebración y contienen generalmente una súplica a una divinidad para propiciar la continuidad de la buena fortuna; 3. “mixtos”, que combinan la súplica apotropaica con la celebración. Coincidiendo con Rutherford, Swift²⁶ señala que la reconciliación de esta disparidad de funciones forma parte de la singularidad del género. En el corazón del peán descansa la paradoja, pues el canto se eleva entre el triunfo y el desastre, la ansiedad y el júbilo, expresando la dependencia del hombre respecto de los dioses, las esperanzas y temores humanos al contemplar la beneficencia divina.

Ante todo, el peán es una *eufemía*, una declaración ritualmente correcta. Como tal, su ejecución señala ocasiones especiales, como el comienzo o final de ciertas empresas²⁷. Esta característica se asocia al hecho, ya señalado por Rutherford, de que el género contribuye a crear un sentido de comunidad y solidaridad. De este modo, al mismo tiempo que abre la comunicación con la divinidad, representa la respuesta de la comunidad a una crisis o a su solución.

²⁴ Calame (1996: 77) ha postulado la misma amplitud de definición del género que plantea Rutherford: “The paean is defined as a song of propitiation or gratitude, two complementary aspects of the prayer addressed to a god...(…) Different from the hymn, the paean was at this time a true poetic genre with a content determined by 1) its function of propitiation or gratitude for a misfortune avoided, and 2) by its recipients Apollo and Artemis. The signified of this song will later be enlarged to contain all songs addressed to gods or human beings possessing power to influence events. Morphologically, the paean could assume different forms...”

²⁵ Rutherford (2001: 7).

²⁶ Swift (2010: 63).

²⁷ Rutherford (2001: 53).

No obstante el hecho de ser accesorias para la determinación del género, las propiedades formales del peán son: a. presencia del refrán y llanto ritual, que contiene una apelación a alguna divinidad “sanadora” (“healer”); b. algún tipo de narrativa religiosa (cuyo protagonista puede ser Apolo o algún otro dios); c. una expresión de moralidad en línea con las convenciones generales de la canción religiosa, usualmente acentuando la justicia divina y el rol de los dioses como árbitros del orden moral; d. lenguaje ritualmente correcto²⁸.

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

τοιαῦτ' ἀκούων χερσὶν Ἀρχεῖος λεῶς
ἔκραν' ἄνευ κλητῆρος ὡς εἶναι τάδε.
δημηγόρου δ' ἤκουσεν εὐπειθῆς στροφῆς
δημος Πελασγῶν, Ζεὺς δ' ἐπέκρανεν τέλος²⁹ (621-624)

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

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

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

²⁸ A estas propiedades, Rutherford (2001: 18) agrega el hecho de que el peán suele ser ejecutado por un coro masculino, ya que es un canto típico de batalla, anterior o posterior a ella. Lógicamente, la transgresión de esta característica es habitual en la tragedia griega clásica.

²⁹ La totalidad de las citas de este trabajo han sido tomadas de la edición de Sommerstein (2008). Todas las traducciones al español son propias.

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

Pero la definición de las plegarias como “recompensas” (ποινάς, 626) interpone otro sentido para el espectador, manifestando la ironía divina. La ambigüedad de la palabra griega compromete dos sentidos, uno negativo y otro positivo: ποιινή es tanto “premio” como “pena”³⁰. Este guiño irónico se despliega en el desarrollo de la trama de súplica. Y, si bien el sentido positivo está reforzado por el adjetivo ἀγαθῶν (626), el espectador habría estado invitado a inferir que la plegaria de las Danaides también sería, en el futuro, una pena para el pueblo argivo³¹. Esta interpretación está motivada por las resonancias del discurso precedente de Dánao, citando a Pelasgo:

ί ξενικὸν ἀστικόν θ' ἅμα
λέγων διπλοῦν μίασμα πρὸς πόλεως φανέν
ἀμήχανον βόσκημα πημονῆς πέλειν. (618-620)

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

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

³⁰ *LSJ* 1431. En la épica homérica hay registro de ambos matices semánticos. El uso del término en el sentido de “recompensa” se encuentra en *Iliada* IX, 633-636. En la descripción del escudo de Aquiles, en *Il.* XVIII, 498, puede apreciarse el sentido negativo, ya que indica el resarcimiento por un crimen.

³¹ En este sentido, “recompensa” parece ser la traducción que mejor se adecua a las dos lecturas. Torrano (2009: 235), en el estudio introductorio a su traducción de la obra al portugués, resalta el hecho de que, en este pasaje, la justicia se rige por el mismo principio que la justicia hesiódica, inherente al curso de los acontecimientos y que, necesariamente, se manifiesta en conexión con las acciones colectivas e individuales de los hombres. Justamente, en *Trabajos y días*, la noción de justicia se describe mediante las imágenes de la ciudad justa y la ciudad injusta (*Op.* 225-248). Argos se enmarcaría en la primera clasificación. Si bien el autor señala la importancia del término (p. 236), traduce ποιινή como premio, reduciendo las posibles interpretaciones del pasaje.

preside la plegaria en calidad de protector de las suplicantes. Al comenzar el canto, las Danaides, a pesar de haber sido recibidas como metecas y haber sido reconocidas como parientes (615-620), reivindican su naturaleza foránea³²:

Ζεὺς δ' ἔφορεύοι ξένιος ξενίου
στόματος τιμὰς ἐπ' ἀλητείας,
τέρμονι ἱαμέμπτων πρὸς ἅπανταῖ. (627-629)

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

Zeus encabeza la plegaria, pero se les solicitan favores específicos a sus hijos (630-632)³³:

ἴ νῦν ὄτε καὶ ἴ θεοὶ
Διογενεῖς, κλύοιτ' εὐκ-
ταῖα γένει χεούσας· (630-632)

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

La exhortación al canto y la apelación a los destinatarios divinos manifiestan la preocupación de las Danaides por responder al favor humano de una manera ritualmente correcta. Εὐχάς (“plegarias”, 626), ποινάς (“recompensas”, 626), τιμὰς (“honras”, 628) y εὐκταῖα (“las cosas que deseo”, 632) conforman una cadena de sustantivos que subrayan el buen decir y la intención de satisfacer al beneficiario con un acto de compensación que supone un equilibrio entre palabras y acción³⁴.

³² El motivo se repite en 656-657:

τοιγὰρ ὑποσκίων' ἐκ στομάτων ποτάσ-
θῶ φιλότιμος εὐχά·

(Pues entonces, que, venerable, vuele desde mis labios oscuros esta plegaria:)

³³ En la oda son invocados Ares (635; 665; 681, 702), Afrodita (664), Ártemis Hécate (676), Apolo (686) y Dike (709).

³⁴ Efectivamente, Dánao, aunque está por anunciar la aproximación del navío de los Egipcios, celebra primero la conducta adecuada de sus hijas (710):

εὐχὰς μὲν αἰνῶ τάσδε σώφρονας, φίλαι.

La oda constituye una demostración destacable, puesto que prueba que, cuando conservan la calma y sienten seguridad, las Danaides pueden ser mesuradas, respetando las formas y las normas.

El último pasaje citado (630-632) introduce un interesante juego de parentesco, que contrasta con la autorreferencia a su condición de extranjeras en la exhortación de los versos inmediatamente precedentes (627-629). A través de γένει (632), las Danaides resaltan su vínculo sanguíneo con el pueblo nativo. Simultáneamente, el sustantivo puede ser interpretado como reverberación del adjetivo Διογενεῖς (631), pues tanto Danaides como Argivos, como descendientes de Zeus, comparten el linaje de los dioses destinatarios del canto. Una vez más, apariencia y discurso resultan en una fusión única que mezcla identidad y otredad, un recurso que las Danaides saben explotar a conveniencia. Las Danaides profieren una respuesta ritualmente correcta al favor de Argos pero, al iniciar la comunicación con la divinidad, explicitan su incorporación a la comunidad destacando su antiguo parentesco, que las une con sus destinatarios divinos, por sobre su nueva condición de metecas³⁵.

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

(Por un lado, queridas, elogio estas prudentes plegarias.)

³⁵ Sin embargo, en esta operación retórica en la que las Danaides buscan ensalzar a Argos por haber respetado a Zeus, las jóvenes vuelven a involucrar la ironía: si bien es cierto que la sangre une al emisor, al receptor y al beneficiario de esta plegaria, parecen ignorar el detalle, evidente para el espectador, de que su perseguidor comparte el mismo vínculo. Luego, el término ὁμαίμους (los de su “misma sangre”, 651) involucra también a “los varones” (μετ’ ἄρσένων, 643). La diferencia entre ambos parientes de los argivos, que se hará evidente en la escena de llegada del heraldo, es que los Egipcios no veneran a Zeus puro (652), ni a ningún otro entre los dioses griegos.

οὐνεκ' ὄκτισαν ἡμᾶς,
ψῆφον δ' εὐφρον' ἔθεντο,
αἰδοῦνται δ' ἰκέτας Διός,
ποιμναν τάνδ' ἀμέγαρτον·
οὐδὲ μετ' ἀρσένων
ψῆφον ἔθεντ' ἀτιμώ-
σαντες ἔριν γυναικῶν,
Δῖον ἐπιδόμενοι πράκτορ ἀείσκοπον
δυσπολέμητον, ὃν τίς ἂν δόμος ἔχων
ἐπ' ὀρόφων ἰαίνοιτο; βαρὺς δ' ἐφίζει.
ἄζονται γὰρ ὀμαίμους
Ζηνὸς ἵκτορας ἄγνου. (639-652)

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

Como toda plegaria, el canto destaca el rol de los dioses como árbitros del orden moral³⁶. De manera coherente con la totalidad de la obra, las Danaides sostienen que es Zeus quien decide sobre todo, revistiéndolo de omnipotencia (δυσπολέμητον, “invencible”, 249; βαρὺς δ' ἐφίζει, “se sienta con peso”, 250) y omnipresencia (ἀείσκοπον, “que siempre vigila”, 648), ya que a él deben, en última instancia, la gracia de la protección. La insistencia en su condición de extranjeras puede

³⁶ Cf. 671-673:

Ζῆνα μέγαν σεβόντων,
τὸν ξένιον δ' ὑπερτάτως,
ὃς πολιῶ νόμῳ αἴσαν ὀρθοῖ.

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

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

comprenderse como un recurso para conservar la protección de Zeus *Xénios*.

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

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

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

Precisamente, los contextos bélico y nupcial son dos espacios seculares típicos de la *performance* de este género. Guerra y fertilidad se encuadran en un escenario performativo mixto, apotropaico y victorioso, pero las Danaides no perciben la ironía que atraviesa ambos temas: la guerra que pretenden evitar es insoslayable y la fertilidad que procuran es parcial. Argivos y Egipcios llegarán a la guerra y las Danaides eludirán su responsabilidad prolífica femenina. Los dos temas se convertirán, *ipso facto*, en los nuevos focos de la tragedia. Por un lado, inmediatamente después de la oda, el anuncio extendido de Dánao sobre la llegada de los Egipcios anticipa la inminencia de la guerra. Por otro lado, la cuarta oda

(776-823), anterior al desembarco del heraldo, tiene como núcleo temático el rechazo del matrimonio, un tópico que adquiere mayor relevancia en la oda final. De esta manera, la oda festeja la buena noticia, la obtención del asilo, pero anticipa los dos males que arrastra este suceso: el advenimiento de la guerra y de las bodas.

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

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

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

Como señala Torrano³⁷, “Nesses versos a afinidade de Ares com Afrodite é sugerida pelo adjetivo “lúbrico” (*mókhlon*), com que, em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo descreve o comportamento que empolga as mulheres no verão (*Op.* 586), e ainda pela imagem de “lavras” (*arótois*), que significa trabalhos do campo, mas, por metáfora comum na poesia trágica, união sexual e prole. Essa unidade enantiológica, que associa Ares e Afrodite, reponta na designação de Ares como “amante de Afrodite (*Aphrodítas eunátor*, *Supp.* 665)”³⁸.

El resto de la oda alterna pedidos propiciatorios y apotropaicos, acorde con las dos variables en las que puede presentarse el peán. Los guiños irónicos resultan fácilmente perceptibles:

³⁷ (Torrano, 2009: 237). Gantz (1978: 284) y Papadopoulou (2011: 49) realizan la misma interpretación del pasaje. La afinidad entre ambas divinidades está presente en la épica homérica, en el famoso episodio risueño entre Ares y Afrodita de *Od.* 8. 266-366.

³⁸ εἴη, μηδ' Ἀφροδίτας
ἐὐνάτωρ βροτολοιγὸς Ἄ-
ρης κέρσειεν ἄωτον. (664-666)
(... ni Ares, esposo de Afrodita, ruina para los hombres, pueda devastar la flor de su suelo.)

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

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

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

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

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

(Y que no llegue una ruina homicida destruyendo esta ciudad)

La palabra clave es ἐπελθέτω, imperativo aoristo de ἐπέρχομαι, “llegar”, verbo que es utilizado en la obra para designar, a partir de su sustantivo derivado, a las Danaides (ἐπηλύδας, 195, 401). Comprendido retrospectivamente, el deseo es absurdo, dado que las mismas suplicantes son la “ruina homicida que destruye la ciudad”³⁹. Asimismo, la ineficacia del anhelo (inevitablemente advertida por el espectador, conocedor del mito) queda en evidencia en la escena siguiente, dado que treinta versos después de este pedido Dánao anuncia la llegada de la nave egipcia que desencadenará la guerra.

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

³⁹ La ironía cobra aún más fuerza si se tienen presentes las palabras de Pelasgo al explicar su motivación para consultar al pueblo, temiendo esta acusación (401):

Ἐπήλυδας τιμῶν ἀπώλεσας πόλιν.⁹

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

φυλάσσοι τ' εὖ τὰ τίμι' ἄστοις
τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει,
προμαθὶς εὐκοινόμητις ἀρχά·
ξένοισί τ' εὐξυμβόλους,
πρὶν ἐξοπλίζειν Ἄρη,
δίκας ἄτερ πημάτων διδοῖεν. (698-703)

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

Y en cuanto a los buenos acuerdos para los extranjeros, que permitan la acción legal sin penas⁴⁰, antes de que Ares se arme.)

La elección del pueblo, dar asilo a las suplicantes, protege los honores de los ciudadanos, que han votado respetando a Zeus *Xénios*. Sin embargo, su piedad no resguarda los intereses de la comunidad, tal como había expresado Pelasgo al formular su dilema. Respecto del pedido por los pactos, la ironía se revela tras el arribo del heraldo (825), que muestra la imposibilidad de cualquier tipo de acuerdo entre Argivos y Egipcios⁴¹ y amenaza con la guerra, delegando en Ares la decisión sobre el conflicto (934-937)⁴². La reiteración del sustantivo *πήμα* (*πημάτων*, 703) retoma el discurso de Pelasgo en la asamblea (618-620).

El análisis de la trama de la oda muestra la limitada percepción de los acontecimientos que tiene el coro que, incapaz de ver la inevitabilidad

⁴⁰ Para la traducción de la expresión *δίκας διδοῖεν*, se ha seguido la propuesta sugerida por Robertson (1939: 210).

⁴¹ Al enfrentar al heraldo, Pelasgo observa que éste no respeta las reglas de la *Xenia*, lo cual evidencia la inviabilidad de cualquier pacto entre ambas partes:

ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι. (917)

(En primer lugar, no sabes cómo ser un extranjero.)

⁴² οὗτοι δικάζει ταῦτα μαρτύρων ὑπο

Ἄρης· τὸ νεῖκος δ' οὐκ ἐν ἀργύρου λαβῆ

ἔλυσεν, ἀλλὰ πολλὰ γίγνεται πάρος

πεσήματ' ἀνδρῶν κάπολακτισμοὶ βίου.

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

de los males que se aproximan, celebra. En cambio, el público habría podido interpretar el peán según un escenario performativo diferente del victorioso: el militar⁴³. Efectivamente, los ruegos de las Danaides para propiciar la continuidad de la buena fortuna de Argos son pedidos apotropaicos para el público, que conoce el mal que se avecina. Por eso, el género acerca expectativas que van más allá de la razón obvia por la que ha sido evocado. La interacción busca crear una discordancia entre los ideales del género y lo que la audiencia es capaz de percibir. De este modo, los espectadores experimentan una disociación entre el sentido de la vista y el auditivo: ven un acto de celebración, pero escuchan todos los males que se concretarán a partir de la buena noticia. La ironía reside en este curioso ensamble estético en el que lo que se ve no se corresponde con lo que se oye.

3. Recurso dramático: género invertido. Cambio de tono y posición neurálgica

La forma tradicional del peán (normalmente cantado por un coro de jóvenes hombres representando a su ciudad en honor a Apolo) fue usada libremente por los trágicos para ajustarse a las demandas de un contexto particular que puede corresponderse poco con las características típicas del culto real. Por ello, Swift (2010: 71) sostiene que la tragedia suele evocar al peán simplemente porque el contexto resulta apropiado: “in these cases the paian confirms the emotional tone of the on-stage action: the paian represents a religiously and socially correct response to certain situations, which we see mirrored in the world of the play”.

La oda central de *Suplicantes* está perfectamente adecuada a la ocasión: la buena noticia no solo incita a la celebración de la circunstancia, sino que requiere de un acto de ponderación del benefactor y de una ceremonia formal que permita plasmar la reciente integración de los advenedizos a la comunidad. La ejecución de una oda coral que interacciona con el peán cumple con ambas condiciones.

⁴³ Rutherford (2001: 42) indica que los peanes se entonaban en contextos militares tanto antes como después de las batallas. Pero el autor señala también que un tema relacionado que se encuentra en algunos peanes es la celebración de la paz doméstica civil (2001: 37).

Asimismo, el contrasentido propio del género, que alterna entre el beneficio y la pérdida, el éxito y la caída, la esperanza y el temor, lo convierte en el oportuno para lograr un efecto irónico. La particularidad paradójica del peán pone al servicio del dramaturgo la posibilidad de la inversión genérica. Durante la *performance* de la oda central, la fiesta es central y la disipación del mal es accesoria; tras su ejecución, lo episódico se convierte en fundamental, pues la desgracia supera a la victoria. Así, el ocaso es más intenso tras la experiencia del apogeo.

Por lo expuesto, puede comprenderse que la riqueza dramática de la oda adquiera mayor trascendencia gracias a su posición en la obra, más que a su contenido. La oda central se encuentra incrustada entre dos brevísimas pero fundamentales escenas, decisivas en el destino de las protagonistas. Ambos son sucesos *off-stage* reportados por Dánao, a la manera de un discurso de mensajero (602). En el primer discurso (600-624), el padre de las jóvenes llega por primera vez de la ciudadela con noticias favorables, confirmando su recepción en calidad de metecos (609). La oda, inmediatamente posterior a la novedad, comprende el único momento de absoluta calma y felicidad de las protagonistas: 84 versos de 1073, que componen la totalidad de la tragedia. Este primer cambio de suerte, constituido por el tránsito del estado de infelicidad al de felicidad, se cristaliza en un canto dedicado al salvador en el plano humano, el pueblo de Argos. Pero, inmediatamente después de esta *performance*, otro discurso de Dánao (710 y ss.) anuncia palabras “nuevas e inesperadas” (712) que confirman la posición medular de la oda. Desde su “atalaya de suplicante” (613), el anciano describe con sumo detalle el avistamiento del perseguidor: desde el mar, los primos de las jóvenes se acercan a la costa. El anuncio extendido sesga abruptamente el impacto positivo de la primera noticia: a pesar de la certeza del resguardo legal, la aproximación de los egipcios se apropia de los sentimientos de las Danaides y el temor socava la posibilidad de la calma. Esta segunda noticia hará recuperar aquellos mismos sentimientos y sensaciones que las protagonistas manifestaran en la oda inicial en un nuevo canto, la cuarta oda (773-823).

Los versos 600 a 733 integran el foco neurálgico de la tragedia, en el que la oda central funciona como pivote de una fugaz cadena de sucesos. La mejor y la peor noticia para las protagonistas resultan el marco de

este momento coyuntural. Antes de la oda, un mensaje que involucra al salvador; después, uno que involucra al perseguidor. De este modo, la infelicidad-felicidad-nueva infelicidad entorpece el devenir de la acción de una manera única. Tras el canto, se instala una nueva preocupación para las protagonistas. En poco más de cien versos, la tragedia explota las relaciones entre los espacios *offstage* (ciudadela, mar) y *onstage*, demostrando una composición estudiada del drama, suscitada por la movilización de las pasiones de las Danaides⁴⁴.

Por otro lado, la oda insta un cambio de tono respecto de las dos odas precedentes (1-175; 524-599) y genera una renovación. El drama parece oxigenarse y vivificarse en este canto que se monta como una “válvula de escape” ante la asfixia producida por el temor, la angustia y la desesperación. El nuevo tono se vincula estrechamente con el género aludido: el peán propone una transformación radical, que se hace visible si se analiza a la luz de la primera oda. La oda inicial constituye el pedido, la central es la respuesta a su concesión; la amenaza es reemplazada por el agradecimiento; la premeditación, por la espontaneidad; la agitación, por el sosiego; la blasfemia, por la *eufemía*; la honra a los dioses, por la honra a los hombres; el egocentrismo, por el interés en el beneficio ajeno; la obstinación con el pasado, por la reivindicación del futuro; el deseo de muerte, por el deseo vida; el treno por el peán. Sin embargo, el espectador desconoce que este cambio drástico impulsado por el estado de felicidad es sumamente efímero. La interacción genérica, por lo tanto, agrega un valor doble a la composición: ironía y sorpresa.

En este ejemplo de interacción genérica sostenida, el género actúa como filtro significativo para comprender el sentido de la acción. Lejos de ser una simple alusión pasajera, el canto está compuesto para que el espectador lo atesore, evoque y pondere durante el resto de la pieza. No solo concluye una parte de la tragedia, consumando el problema inicial

⁴⁴ Si bien la obra se ajusta al principio de “inmovilidad escénica”, tal como en otras obras esquileas en las que esto mismo ocurre, otros recursos suplen la carencia de movimiento en el escenario. En este caso, el drama propone un vaivén constante en los sentimientos de las protagonistas, del miedo y la inquietud al regocijo y la calma, que hacen olvidar el hecho de que las Danaides mantengan la misma actitud de súplica hasta el final, sin abandonar los altares ni producir ninguna modificación en el espacio escénico.

alrededor del tema del asilo y el dilema de Pelasgo, sino que engarza sus asociaciones y funciones genéricas con nuevos temas de la tragedia, inaugurándolos. De este modo, bodas y guerra sustituyen al conflicto por el refugio político, aunque la coyuntura continúe siendo la vulnerabilidad de las Danaides.

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

BIBLIOGRAFÍA

Athanassaki, L. & Bowie, E. (eds.) (2011). *Archaic and Classical Choral Song*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Austin, J. L. (1962, 1975). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Bacon, H. H. (1994/5). The Chorus in Greek Life and Drama. En *ARION* 3 (1). Boston, pp. 6-24.

Bierl, A. (2009) Introduction. The Choral Dance and Song as Ritual Action: A New Perspective. Introductory Thoughts, Performativity, and the Twofold Composition of the Chorus. En *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Billings, J.- Budelmann, F.-. Macintosh, F. (2013). *Choruses. Ancient and Modern*, Oxford: Oxford University Press.

Blackie, J. S. (1850, 2007). *The Lyrical Dramas of Aeschylus*. USA: Kessinger Publishing.

Calame, C. (1994/5). From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song. En *ARION* 3 (1), pp. 136-154.

----- (1996). *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Roles and Social Functions*, Lanham: Rowman & Littlefield.

Costa, C. D. N. (1962). Plots and Politics in Aeschylus. En *G&R* 9 (1), pp. 22-34.

Crotty, K. (1982). *Song and Action: The Victory Odes of Pindar*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Dupont-Roc, R. et Lallot, J. (1980). *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*. Paris: Éditions du Seuil.

- Finley, J. H. (1972). The Suppliants. En McCall (ed.) *Aeschylus; A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, pp. 63-72.
- Furley, W. – Bremer, J. M. (2001). *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period. I. The Text in Translation*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gagné, R. – Govers Hopman, M. (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gantz, T. (1978). Love and death in the *Suppliants* of Aeschylus. En *Phoenix* XXXII, pp. 279-287.
- Garvie, A. (1969). *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Golder, H. (1994/5). Preface En *ARION* 3 (1), pp. 1-5.
- Herington, C. J. (1985). *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley: University of California Press.
- Kitto, H. D. F. (1939). *Greek Tragedy. A Literary Study*. London: Methuen.
- (2011). *Greek Tragedy: a Literary Study (revised); with a foreword by Edith Hall*. Oxon (reproducción de la tercera edición de 1961): Routledge classics.
- Kranz, W. (1933). *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin.
- Liddel, H. G. – Scott, R. (1996). *Greek- English Lexicon with a Revised Supplement*. Oxford: Clarendon Press.
- Lloyd Jones, H. (1964). The *Supplikes* of Aeschylus: The New Date and Old Problems. En *Ant.Class.* 33, pp. 356-374.
- (1983). The *Suppliants* of Aeschylus. En SEGAL E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 46-56.
- Lobel, E. – Wegener, E. P. – Roberts, C. H. (1952). *The Oxyrinchus Papyri*. Part XX (Nºs. 2245-2287). London: Egypt Exploration Society.
- Lomiento, L. (2008). Il canto di ingresso del coro nelle 'Supplici' di Eschilo (vv. 40-175): colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici. En *Lexis* 26, pp. 47-77.
- Nagy, G. (1990). *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Papadopoulou, Th. (2011). *Aeschylus: Suppliants*. London-New York: Bristol Classical Press.
- Robertson, H. G. (1939). Legal Expressions and Ideas of Justice in Aeschylus. En *CPh* 34 (3), pp. 209-219.

Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans. A reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: Oxford University Press.

Sommerstein, A. H. (2008). *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Cambridge, Massachusetts, London: Loeb.

Swift, L. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Torrano, J. (2009). *Ésquilo. Tragedias. Os persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu cadeeiro*. São Paulo: Iluminuras.

Webster, T. B. (1970). *The Greek Chorus*. London: Methuen.

Zeitlin, F. I. (1992). Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama. En Winkler, J.- Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, pp. 63-96.