



Synthesis, vol. 23, e005, noviembre 2016. ISSN 1851-779X
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios Helénicos

Una aproximación a la sintaxis espacial de *Suplicantes de Esquilo*

María del Pilar Fernández Deagustini *

* Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina | mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar

PALABRAS CLAVE

Esquilo
Suplicantes
Espacio

RESUMEN

El vínculo particular que el coro protagónico y el resto de los personajes mantienen con el espacio teatral revela la admirable coherencia entre texto y espectáculo en la composición de Suplicantes de Esquilo. Por un lado, el hecho de que actores y coro compartan una única área en este drama, la orquesta, nos obliga a revisar la organización de un espacio regularmente exclusivo del coro. Por otro lado, la presencia ininterrumpida del protagonista colectivo en escena y la dinámica de llegadas y regresos de los personajes secundarios nos invitan a analizar la dimensión somática de la “sintaxis espacial”, según los términos de Ruth Padel, reflexionando acerca de los lugares que ocupa cada personaje durante cada coyuntura del drama. El objetivo de este artículo es demostrar que el dramaturgo alteró y maximizó las alternativas de uso del espacio escénico para construir un espacio dramático consistente con el replanteo del rol de los recursos disponibles.

KEYWORDS

Aeschylus
Suppliants
Space

ABSTRACT

The particular link that the leading chorus and the rest of the characters maintain with the theatrical space reveals the remarkable coherence between text and spectacle in the composition of the Suppliants of Aeschylus. On the one hand, the fact that actors and chorus share a single area in this drama, the orchestra, forces us to revise the organization of a space regularly dedicated to the chorus. On the other hand, the uninterrupted presence of the collective protagonist on the scene and the dynamics of arrivals and returns of the supporting characters encourage us to analyze the somatic dimension of “spatial syntax”, according to Ruth Padel’s expression, considering the places that each character occupies during each conjuncture of the play. The aim of this article is to demonstrate that the dramatist altered and maximized the alternatives of use of the theatrical space in order to construct a dramatic space consistent with the redesign of the role of its available resources.

Cita sugerida: Fernández Deagustini, M. del P. (2016). Una aproximación a la sintaxis de *Suplicantes de Esquilo*. *Synthesis*, 23, e005. Recuperado de: <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SYNe005>



En toda tragedia griega, la permanencia del coro en escena crea el sentido de continuidad de la *performance*. Excepto en escasas ocasiones, el coro trágico transita a través de una de las *eísodoi* para instalarse definitivamente en la *orchéstra*, de donde no se retira hasta el final de la obra. *Suplicantes* cumple con esta premisa formal, pero la presencia de las Danaides, las coreutas, significa mucho más que la continuidad de la *performance*, pues resulta ser la constante representación del *páthos*, que adquiere en la obra características inusitadas a partir de la composición de un coro protagónico. El personaje principal de esta tragedia es femenino, es decir, patético por naturaleza; el tono es preponderantemente lírico,¹ coherente con la idiosincrasia y función de las protagonistas; pero además, la actividad escénica acentúa el mismo efecto, ya que las Danaides no sólo padecen los vaivenes de su destino, sino que los representan ininterrumpidamente ante el espectador.

Indiscutiblemente, el protagonismo del coro distingue a *Suplicantes* del resto de las obras conservadas de Esquilo.² El padecimiento incesante de las Danaides³ se encuentra íntimamente asociado a la secuencia de llegadas y regresos de los distintos personajes, estableciendo un juego entre una constante, el protagonista colectivo, y las variables, la red de personajes que altera la suerte del personaje principal.⁴ En *Suplicantes*, el coro de Danaides es destinatario de absolutamente todos los personajes de la obra.⁵ Por lo tanto, la caracterización del coro excede el análisis de sus participaciones solitarias, esto es, las odas trágicas.⁶ En esta tragedia, la relación entre las Danaides y los demás personajes compone, justamente, la matriz de la trama, que está atravesada por el ritual de súplica.⁷ La diferencia que el coro protagónico, asociado al esquema del *Altarmotiv*, establece respecto del patrón trágico ordinario ha motivado un uso particular del espacio escénico y una composición significativa del espacio dramático,⁸ cuya exposición constituye el objeto de este artículo.

Demostraremos que la asociación particular que el coro y el resto de los personajes mantienen con el espacio de representación revela la admirable coherencia que presentan texto y espectáculo en *Suplicantes*. Por un lado, el hecho de que actores y coro compartan un mismo terreno, la *orchéstra*, nos obliga a revisar la organización de un área regularmente exclusiva del coro. Por otro lado, la permanencia ininterrumpida del protagonista colectivo en escena y la dinámica de llegadas y regresos de los personajes secundarios comprende una articulación entre los espacios *onstage* y *offstage* que merece contemplar el dominio somático de la “sintaxis espacial” de la obra, según los términos de Padel,⁹ reflexionando acerca de los lugares que ocupa cada personaje en las distintas coyunturas del drama. La consideración multimediática del drama no sólo permitirá apreciar los movimientos en el espacio como un espejo del diseño dramático, sino que revelará cómo la dimensión visual puede proveer incluso de mayor información que las palabras.

Ciertamente, la dificultad que presenta una interpretación del drama griego clásico desde una perspectiva que contemple el uso particular del espacio escénico en una obra dada reside en que los textos de las tragedias conservadas no poseen acotaciones escénicas. No obstante, los estudiosos han intentado reconstruir las técnicas de producción a partir de evidencias derivadas de las propias obras, las pruebas materiales que han permanecido de la arquitectura teatral, la iconografía de los vasos y esculturas, registros epigráficos y *scholia* o comentarios posteriores a la época de

representación original, de eruditos de la época helenística, romana y medieval.¹⁰ Como resultado, persisten numerosas cuestiones controversiales, tales como la forma y tamaño del espacio teatral; el uso de objetos escénicos, vestuario y pintura de locales; el empleo y el momento de implementación de la *skené*; la presencia y función del altar; la manipulación de los movimientos de los actores y coreutas, entre muchos otros posibles motivos de disidencia. Si bien es cierto que la insuficiencia de certezas respecto de este campo de investigación continúa distorsionando nuestra comprensión de las obras tal como pudieron haber sido representadas en la Atenas del siglo V a. C., existen pocos pero valiosos acuerdos que estimulan a profundizar la tarea de investigación, cuando se trata de “leer el teatro”.¹¹ Por lo tanto, dejamos de lado el desalentador desasosiego y nos aferramos a los escasos pero prácticamente irrefutables datos que permiten arribar a deducciones interesantes respecto de la sintaxis espacial en *Suplicantes*.

Considerada desde un enfoque normalizador, ciertamente reductivo, la tragedia griega clásica proponía dos grandes áreas: el *proskénion*, un sitio probablemente elevado, delante de la *skené* o depósito teatral,¹² y el espacio de la *orchéstra*.¹³ Si bien en el siglo V existían constantes intersecciones -tanto verbales como físicas- entre ambas zonas,¹⁴ el contraste espacial definió el rol de los personajes según su área de desempeño, oponiendo individuo y grupo. El coro solía permanecer estable en la *orchéstra*, abierta para la danza y más próxima al *théatron*, el espacio del espectador; el actor tenía la capacidad de entrar y salir de escena y solía desplegar su acción en el *proskénion*, no sólo más alejado del público, sino en otro nivel visual. El *proskénion*, además, permitía explotar otras posibilidades espaciales. Tras la innovación constituida por la pintura de la *skené*, el actor podía acceder a una nueva dimensión: no sólo desenvolverse entre el espacio oculto (*offstage*) y el visible (*onstage*), sino entre el adentro y el afuera, la experiencia privada y la pública.

Congruente con su excentricidad respecto de la propuesta lírica y de la composición de su red de personajes, *Suplicantes* también es inusual en cuanto a su “sintaxis espacial”, porque altera y maximiza las alternativas de uso del espacio escénico para construir un espacio dramático consistente con el replanteo de la función de sus personajes. Sin embargo, como en el resto de los aspectos en que la obra no se ajusta al patrón trágico ordinario, su singularidad ha sido considerada un rasgo de su condición proto-trágica, un deliberado signo arcaizante, o una particularidad atribuida a su carácter “experimental”.¹⁵

Consideramos que el entendimiento cabal del género trágico griego clásico sólo puede emerger del conocimiento de cuán diferentes entre sí son cada una de las pocas obras conservadas. La construcción espacial de una tragedia dada no está vinculada necesariamente a una época de producción dramática. Los dramaturgos podían utilizar con libertad los recursos y técnicas existentes y, si bien estaban acotados a aquellos que tenían a su disposición, sólo es posible hablar de una inclinación a organizarlos de cierta manera, no de un uso reglamentario ni de un estilo inalterable. Lo imperativo residía en que el destino de los espacios utilizables fuera conforme a la composición de la trama, a los temas tratados, al clima pretendido, a los personajes involucrados. Precisamente por la incompetencia para reconocer y descifrar la forma de un drama atípico, *Suplicantes* ha sido arbitrariamente subestimada.

Frente al enfoque normalizador de origen aristotélico, artificial y forzado, nos propusimos

investigar el motivo de las menospreciadas irregularidades de la tragedia. Desde su propuesta espacial, *Suplicantes* ha confirmado el principio de singularidad de la obra de arte, organizada sobre la base de dos dualidades: la coordinada horizontal (*onstage/ offstage*) y la vertical (*orchestra/ altar*). La primera dualidad está constituida por el espacio visible y el invisible, que implicaba, para el dramaturgo, discriminar qué acontecimientos se representaban a la vista del espectador y cuáles, fuera de ella, eran solamente relatados. En relación con el espacio *offstage*, la obra no propone dos posibilidades. Existe un espacio invisible y distante, al que puede accederse a través de las *eísodoi* (Argos; el mar), pero no un espacio invisible próximo, pues no hay espacio escénico interior, dado que Esquilo ha compuesto *Suplicantes* sin hacer uso del *proskénion*.¹⁶ Esta determinación está comprometida con otras decisiones escénicas, pues la presencia de este espacio, diferenciado de la *orchestra*, ponía a disposición un provechoso potencial dramático: una alternativa de otra forma de egreso de escena, a través de la puerta; la posibilidad de jerarquización de los actores en un nivel visual elevado respecto del coro y la oportunidad de discriminar entre acontecimientos íntimos y acontecimientos públicos.

La segunda dualidad está subordinada a la condición protagónica del coro, que ha conducido a una propuesta espacial diferente. El espectador debe concentrarse en las coyunturas que atraviesa este último, no en el destino del actor. No obstante, en *Suplicantes*, actores y coro comparten la superficie de la *orchestra*. Por este motivo, la distinción entre niveles de percepción visual está organizada en función del núcleo dramático particular de esta obra: las Danaides en su condición de suplicantes. El espectáculo no necesita de una “puerta trágica,”¹⁷ sino de un espacio diferenciado y elevado al que pueda acceder el coro protagonista. Por ello, en esta obra, el objeto escénico supremo es el altar.¹⁸ En el espacio *onstage* constituido por la abierta amplitud de la *orchestra*, Esquilo ha creado otro espacio, en el que sólo tienen cabida los protagonistas de la obra.

Dada esta composición del espacio escénico, la tragedia está estructurada sobre la base de dos coordenadas: una horizontal, que implica el traslado desde el espacio *offstage* hacia el *onstage*, y viceversa; otra vertical, que involucra el desplazamiento de ida y vuelta entre el espacio abierto de la *orchestra* y el espacio circunscripto del altar:

	<i>onstage/ offstage</i>	<i>orchestra/ altar</i>
Desplazamiento	horizontal	vertical
Distancia	hejanía	proximidad
Acceso	<i>eísodoi</i>	montículo (πάγος)
opciones	<i>bilateralidad</i> <i>orchestra/izquierda u</i> <i>orchestra/derecha</i> ¹⁹	unilateralidad arriba/abajo
caracteres	masculinos	protagonistas
sentido	lo uno/lo otro	seguridad/insegurida d

Como puede apreciarse en el cuadro, la configuración de la sintaxis espacial no sólo determina la arquitectura teatral de la que se abastece la trama, sino también las alternativas de movimiento y las modalidades de ingreso y egreso, asociadas a las dimensiones del teatro y a la manipulación del tiempo, en función del diseño dramático. De este modo, el espacio dramático de *Suplicantes* propone una dialéctica entre un *aquí* y un *allá* (las inmediaciones del altar en la costa de Argos vs. la polis o el mar), y un *aquí* y un *más aquí* (los alrededores del espacio sagrado y la instalación del altar propiamente dicho), todos emplazamientos propios del espacio escénico exterior. Esta última cualidad permite construir la sensación que sustenta el drama: la inseguridad. En un emplazamiento marginal, las Danaides han huido de un sitio e intentan pertenecer a otro. En esa frontera que representa su condición de desprotección, los movimientos hacia y desde el espacio del altar materializan sus cambios de ánimo y de suerte.

Coordenada horizontal: *onstage/ offstage*²⁰

En el mapa de relaciones espaciales que propone la obra, las convenciones escénicas trazan áreas supeditadas a las relaciones sociales entre los géneros. Si, en la estructura teatral ordinaria, las mujeres están confinadas al interior del *oïkos* y los hombres tienen el dominio del espacio exterior, en *Suplicantes* la regla se traduce en otra relación de poder, que asigna a los hombres la facultad de migrar y a las mujeres el imperativo de permanecer en el único sitio invulnerable del afuera. De esta manera, todos los personajes masculinos pueden moverse horizontalmente, desde la *orchestra* hacia los espacios laterales, en tanto que las Danaides, único personaje femenino, acotadas a su naturaleza de género y coral, nunca abandonan la circunferencia central. La permanencia constituye una señal de debilidad; la migración, una de poder.

En la coordenada horizontal, es notable el aprovechamiento de la arquitectura teatral. Como la ausencia de *skéné* impide que los actores puedan ingresar y salir de escena por un sitio diferente de las *eísodoi*, Esquilo ha convertido los ingresos de los personajes en excepcionales escenas, a partir del recurso del “anuncio extendido” (se trata de dos escenas de ingreso de un personaje a escena, la de Pelasgo y la del heraldo, que superan los veinte versos).²¹ Condiciones de acceso, ilusión de distancia y un sagaz esquema dramático se combinan para generar los momentos más patéticos de la trama, en dos escenas espejo que, además, se valen de otra dualidad espacial: la tensión entre izquierda/derecha, es decir, ciudad/mar, garantía/riesgo.²²

Los nativos (Pelasgo y guardias) llegan desde la izquierda; los forasteros (Danaides, Dánao y el heraldo de los Egipcios), por la derecha. Una vez que los protagonistas (Dánao y Danaides) se instalan en el espacio de transición, la *orchestra*, el empleo de las *eísodoi* es consistente con los tópicos principales de la obra: las Danaides, *parthénoi* (vírgenes) y *astóxenoí* (de naturaleza ciudadana y extranjera, según su antiguo linaje argivo), sólo abandonan el espacio sagrado de súplica por única y primera vez para trasladarse hacia la izquierda (Argos), cuando ya han sido aceptadas como metecas. En cambio, Dánao, por su condición de género y su función dramática de mensajero, migra repetidamente desde la *orchestra* hacia la izquierda, oficiando de tutor y vínculo entre ambos espacios. De esta manera, el padre subraya la tensión entre el adentro y el afuera del

espacio escénico, de donde provienen las fuentes del cambio dramático.

En definitiva, la coordenada horizontal representa la identidad étnica pura de los argivos y egipcios (representados por el heraldo), que sólo transitan por uno de las *eísodoi*, aquel que se corresponde con su origen, su aspecto y su conducta. En cambio, los protagonistas franquean ese límite y circulan por ambos pasillos, escenificando su naturaleza mixta a partir de la circulación espacial.

Por otra parte, la dimensión arquitectónica se asocia íntimamente con la dimensión somática, ya que, en teatro, el énfasis cae inevitablemente sobre el cuerpo.²³ En *Suplicantes*, las *eísodoi* se corresponden con las máscaras y el altar se corresponde con los ramos. La percepción cromática, por lo tanto, también acompaña la construcción de sentido en relación con el complejo contraste griego/bárbaro que la obra propone. Quienes llegan desde la derecha portan máscaras oscuras; quienes lo hacen desde la izquierda, máscaras claras. No obstante, las Danaides materializan su carácter híbrido a través del contraste entre la negrura de sus rostros y la blancura de los ramos, que constituyen una extensión de su propio cuerpo. En el caso de Dánao, su condición mixta se representa a partir de la asociación física con la escolta de guardias argivos, de semblante claro.

El espacio *offstage* no ofrece la alternativa interior/exterior en *Suplicantes*, sin embargo, lo oculto para el espectador tensiona en dos posibilidades de espacio distante, ambos intensamente inminentes: Egipto y Argos.

Coordenada vertical: *orchéstral* altar

La coordenada vertical explota las posibilidades simbólicas del altar, que contiene las imágenes de los dioses.²⁴ Se trata de un espacio de representación dentro de otro, cuya característica diferencial es la altura prominente respecto del espacio abierto de la *orchestra*,²⁵ que el coro comparte con el resto de los caracteres. El altar simboliza poder, tanto en el aspecto compositivo como en el universo intradramático. Desde la perspectiva compositiva, señala una jerarquía entre los caracteres: a esta elevación sólo acceden los protagonistas. Dentro de la trama, el privilegio visual/cognitivo de Dánao indica la autoridad de este sobre sus hijas. De hecho, Dánao asciende libremente a la fortaleza, mientras que las Danaides, en coherencia con su naturaleza femenina, demandan instrucciones masculinas para desplazarse, tanto hacia arriba como hacia abajo. Dánao y Pelasgo, por lo tanto, controlan casi completamente la única alternativa de traslado que tienen las jóvenes.²⁶ Por otro lado, el impedimento de los demás personajes para subir al altar demuestra la inquietante contradicción entre víctima y victimario, que se aprovecha en la obra para movilizar los sentimientos de empatía hacia Pelasgo. El rey está más próximo al *théatron*, espacio del espectador, que los protagonistas.

La dimensión somática en la coordenada vertical no está vinculada con los objetos que caracterizan a los cuerpos intervinientes, sino con su actividad. Como afirma Zeitlin, “We see this body before us in the theatron, the viewing place, in rest and in movement. We observe how it occupies different areas at different times onstage, how it makes its entrances and exits, how it is situated at times alone or, more often, in relation to others”.²⁷ Entre todas estas actitudes somáticas, la autora destaca que lo que más llama la atención en el escenario es el cuerpo en un estado innatural de *páthos*. En el

caso de *Suplicantes*, la postura de padecimiento se puede cumplimentar gracias a la existencia del altar. Cuando las Danaides ocupan este espacio, su cuerpo se encuentra reducido a una condición pasiva y débil, ya que la estrechez del montículo las condiciona a permanecer sentadas, o al menos estáticas. Por lo tanto, no sólo la arquitectura teatral diferencia los dos espacios, en función de su amplitud o su altura, sino también las distintas posibilidades de movimiento corporal: en la *orchestra* tiene lugar la danza; en el altar el reposo.²⁸

Sin embargo, la actitud somática produce una contradicción en relación con la ocupación del espacio, pues el altar constituye el área de privilegio e inmunidad. Cuando las Danaides se desplazan hacia arriba, su movimiento y disposición corporal expresan el temor ante los personajes que invaden el espacio de la *orchestra*. La toma del altar, el espacio más extremo, señala, de este modo, los momentos del *páthos* más álgido. La característica especial de este espacio de representación es que, a diferencia de la “puerta trágica” de la *skéné*, no promete salida, ni del escenario ni de la coyuntura.

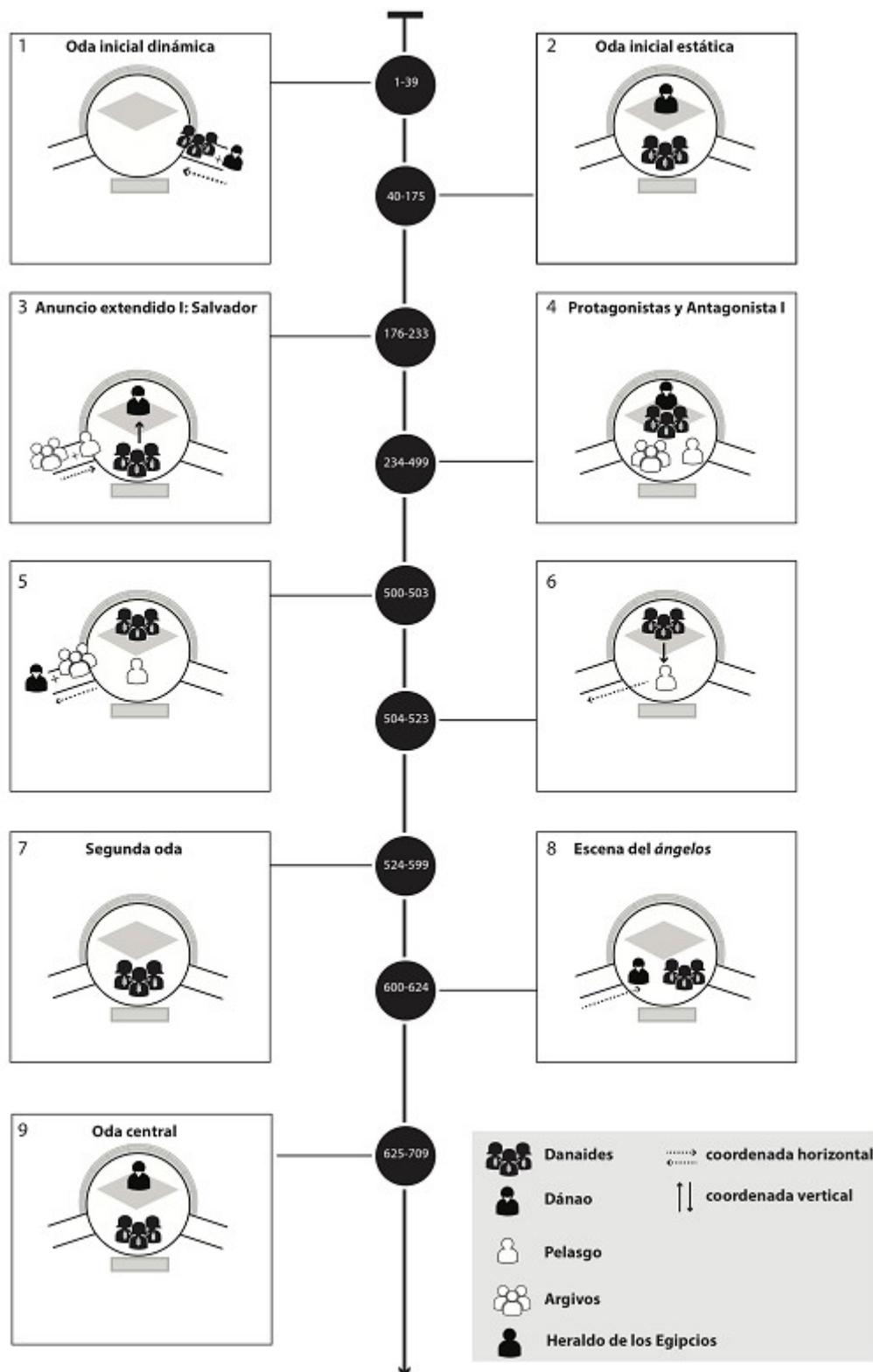
Esquilo también ha logrado beneficiarse al máximo de la sintaxis espacial en relación con el espacio visible. Si el desplazamiento vertical hacia arriba es indicativo de la inseguridad de las Danaides, el descenso simboliza el anhelado movimiento hacia afuera del espacio sagrado, presagiando la circulación espacial que eventualmente conducirá hacia Argos, en el final de la obra. Por lo tanto, el vaivén entre lo alto y lo bajo del espacio *onstage* es el síntoma de los cambios en la coyuntura dramática de las Danaides.

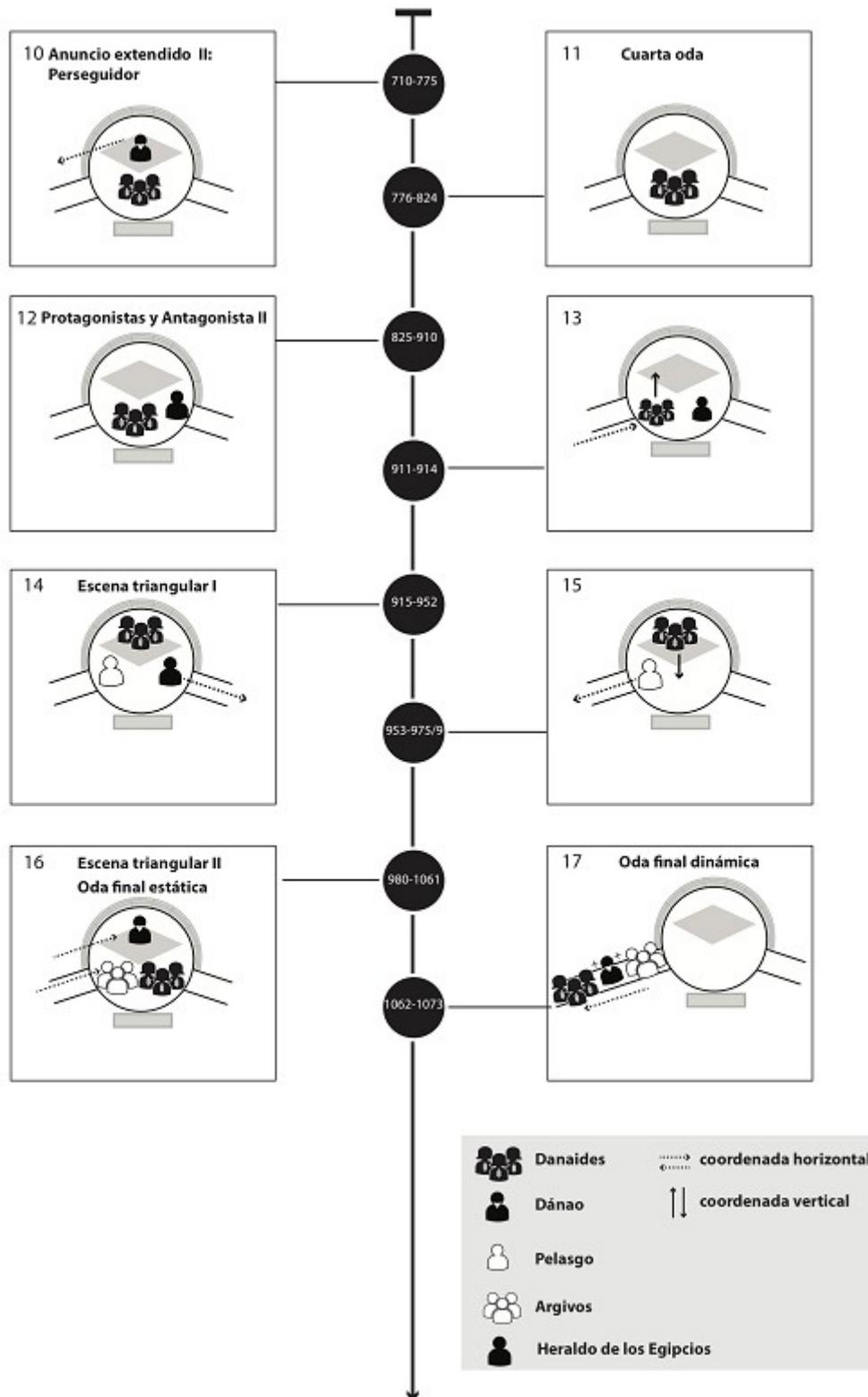
Una aproximación gráfica

La puesta en escena es una parte esencial y significativa en la composición de una obra dramática. Para ser interpretada de manera cabal, la tragedia griega debe ser vista. Con una idea más clara de las herramientas dramáticas de las que se habría valido Esquilo para poner en acción el problemático texto conservado de *Suplicantes*, podemos proponer una mirada espacial sobre la obra que tenga sentido dramático en el teatro de Dionisos del siglo V a. C., al menos en relación con lo poco que sabemos de él con certeza. A continuación, ofrecemos un esquema apoyado en las indicaciones escénicas que provee el manuscrito, para poder comprender los principios que gobiernan la combinatoria de los constituyentes espaciales en *Suplicantes*. El gráfico pretende que el conjunto de las escenas que componen el drama pueda ser abarcado visualmente en su totalidad, para percibir reproducciones y alteraciones, continuidades y contraposiciones en el aprovechamiento del espacio.²⁹ Debido a la corrupción del manuscrito y a la oscuridad de ciertos pasajes, el cuadro no constituye un inventario de las indicaciones escénicas de *Suplicantes*, sino una interpretación a partir de los datos disponibles y de ciertas decisiones personales. Estas últimas están fundamentadas en dos presupuestos: 1. toda obra dramática pretende lograr un “diálogo” entre texto y espectáculo; 2. el espacio constituye un recurso estratégico para comunicar sentidos.

En la sinopsis, la dimensión arquitectónica contempla la coordenada horizontal, que involucra el tránsito *onstage/offstage* (*orchestra/eísodoi*), y la coordenada vertical, que implica el ascenso/descenso en el espacio escénico dentro del espacio escénico (altar/*orchestra*). El altar

elevado está representado por un rombo. La *orchestra* presenta forma circular porque continúa siendo la imagen difundida y reconocida del teatro griego clásico, no porque resulte un dato trascendente para nuestra interpretación. El cuadro también muestra la dimensión somática. Los caracteres son representados subrayando su condición de género y etnia, lo que permite apreciar los exquisitos contrastes señalados previamente. En cuanto a los movimientos corporales, dos vectores señalan la diferencia entre migración (que implica la circulación *onstage/offstage*) y desplazamiento (que involucra un cambio de posición dentro de los límites del espacio *onstage*). Naturalmente, el diagrama impide representar las actitudes somáticas danza/reposo, que deben deducirse a partir del cambio de espacio, en virtud de las dimensiones señaladas.





algunas observaciones ilustrativas

La riqueza de la propuesta escénica de la obra es inmensa. Por consiguiente, estos comentarios no pretenden agotar las posibilidades de análisis que ofrece la sintaxis visual. En cambio, procuran señalar las oscuridades que presenta el texto para determinar con certeza algunos movimientos escénicos. El diagrama ambiciona que estén a la vista las analogías y oposiciones entre los distintos

cuadros.

Cuadro 2 (40-175): Las ventajas de este cuadro de apertura son inmediatamente perceptibles. Tras el desconcierto inicial ocasionado por el ingreso de un actor escoltando al coro, debe haber resultado una sorpresa para el espectador la localización diferenciada del personaje en la posición más sobresaliente del espacio escénico. Este anticipo visual habría preparado a la audiencia para la primera intervención discursiva de Dánao. Ubicando a uno de los caracteres en el altar, Esquilo habría pretendido enfatizar la escena subsiguiente, tanto como la función esencial de Dánao.

Cuadro 3 (176-233): No hay posibilidad de señalar con exactitud en qué momento Pelasgo y los guardias se habrían hecho visibles para la audiencia, ni en qué medida el “anuncio extendido” se habría correspondido con un tránsito prolongado de los actores a través de las *eísodoi*. Es probable que el rey llegara sobre un carro (ὀχήμασιν, 183). Sobre este movimiento, Taplin (1977: 198-203).

La otra dificultad del cuadro consiste en precisar el instante en el que las Danaides se instalan junto a Dánao en el altar. A propósito de los versos 188-189 y 191, dice Di Marco (2007: 185):

Ma quando Danao termina la sua rhesis il Coro non ha ancora abbandonato la propria posizione nell'orchestra. Una sollecitazione alle figlie ad affrettarsi si legge ancora al v. 207, nel corso della sticomitia con la corifea: μή νυν σχόλαζε. Evidentemente a questo punto dell'azione scenica le vergini sono ancora distanti dal padre. Il che è confermato dalla risposta del v. 208: θέλοιμ' ἄν ἤδη σοὶ πέλας θρόνους ἔχειν. È probabile che la vera e propria ascesa cominci solo ora. Essa si è certamente conclusa quando poco più tardi Pelasgo entra in scena e si rivolge alle supplici (vv. 234 ss.). Ma a partire da quale momento le Danaidi si sono ricongiunte con il vecchio genitore? La sticomitia dei vv. 207-21 non offre alcuna indicazione in proposito.

Sommerstein (2008: 312) acepta en este pasaje la transposición de Hermann, según la cual el orden de los versos 207 y 208 está invertido. Más allá de esta mínima diferencia textual, es posible que el ascenso de las Danaides hubiera comenzado en este momento, ya que se suceden las invocaciones a algunos de los dioses representados en el altar. El verso 224 también es trascendente en términos escénicos, ya que el imperativo ἴζεσθε (“sentaos”, 224) retoma la forma προσίζειν (“acercaos y sentaos”, 189) que habría iniciado las indicaciones de movimiento. En este punto, es factible que las Danaides hubieran completado el ascenso. El pasaje carga de fuerza religiosa un movimiento escénico de asentamiento, central para la temática de súplica del drama, en el que se destaca la posición elevada del coro.

Cuadro 4 (234-499): En este cuadro, la diferencia de género se muestra notablemente significativa. Esquilo diseña la antítesis masculino/femenino desde los comienzos de la obra y lo remata en el cuadro final, en el que el contraste visual se asocia y refuerza con el contraste acústico y discursivo. Las consideraciones de género en la obra son más profundas que las que revelan las palabras de los caracteres. La acción se construye mediante un patrón de voces femeninas (o con aires de femineidad) y masculinas que alternan y se oponen. El cambio entre diversos puntos de vista masculinos y el único femenino que aporta el coro sugiere que Esquilo consideró la misma pauta al dirigir la obra.

Este molde de una de las escenas que inicia la obra pone en acción lo que está implícito en el texto

en relación con el género, la etnia y la norma cívica. Las marcas de diversidad lingüística se conjugan con el contraste de máscaras. Resulta interesante la paradoja visual generada por el contraste entre las máscaras oscuras y los ramos coronados de blanco que portan las Danaides (que acompaña el asombro manifestado por Pelasgo en el discurso de los versos 234 y ss.) En relación con esto, si bien gran parte de la crítica ha reprobado el hecho de que Dánao hiciera que las jóvenes llevaran adelante su caso, el cuadro escénico mitiga las posibilidades del reproche, ya que las Danaides confrontan a Pelasgo desde una posición segura y, además, de privilegio escénico y dramático.

Cuadro 5 (500-503): El segundo movimiento escénico de Dánao, relevante por implicar el tránsito hacia la ciudad a través de la *eísodos* opuesta por la que había ingresado junto a sus hijas, señala su trascendencia a través de la compañía de los guardias. Es una incógnita si Dánao se habría retirado con la escolta completa de Pelasgo o sólo con la mitad. Nuevamente, es elocuente el contraste de color.

Cuadro 6 (504-523): Según indica el verso 508 pronunciado por Pelasgo (λευρὸν κατ' ἄλλος νῦν ἐπιστρέφου τόδε), las Danaides todavía permanecen en el altar. Sin embargo, a pesar de las garantías obtenidas tras el *agón* con el rey y de la reciente retirada de Dánao protegido por los guardias (503), la acinesia de las jóvenes habría destacado su sentir, aún intranquilo. El descenso de las Danaides posterior a este diálogo con Pelasgo (cuyo momento exacto es difícil de establecer) habría resultado un indicio de su confianza en el rey y sus promesas. No parece probable que, en esta oportunidad, las Danaides cantaran sobre el altar, cuando tiene lugar una discusión sobre los espacios. De hecho, el descenso de las Danaides aparenta ser la única motivación para que Pelasgo no se retire junto a Dánao y sus guardias unos versos antes. Incluso, es posible un sentido más profundo del movimiento, como indica Ferrari (1986: 151):

A proposito di tale discesa osservava il Tucker (1889: 105) che «questo movimento è ovviamente privo di necessità interna in relazione alla trama e rappresenta solo un trasparente espediente drammaturgico per dislocare il Coro in vista del successivo stasimo». Forse: eppure il Coro canterà proprio sul rialzo lo stasimo dei vv. 776-824; e comunque va sottolineato che il movimento di discesa al piano, trasferendo le coreute fuori dello spazio sacrale, conferma il successo, seppur parziale, da esse ottenuto nei confronti di Pelasgo, ossia il dato per cui adesso le Danaidi non si configurano più come supplici inseguite ma hanno acquisito il diritto, benché non ancora ratificato dalla comunità, di calcare liberamente il suolo argivo anche al di fuori della extraterritorialità connessa al rialzo sacro.

Cuadro 9/ 10: El texto no presenta ninguna indicación de la ubicación de Dánao en el altar, pero según el modelo de las otras dos odas en las que Dánao comparte la escena con las Danaides (**cuadros 2 y 16**), es probable que el ascenso se produjera en algún momento previo al inicio del canto. De hecho, esta es la posición que debe mantener Dánao hasta la segunda escena de anuncio (**cuadro 10**).

Cuadro 10: Es poco probable que los espectadores pudieran ver alguna presencia egipcia en simultáneo con el anuncio extendido de Dánao, ya que entre el verso 710 (comienzo del anuncio) hasta el efectivo ingreso del heraldo (probablemente en el verso 836) se desarrolla una oda coral

(**cuadro 11**).

Cuadro 12: La insistencia en la apariencia de los Egipcios durante el anuncio extendido de Dánao tiene efecto sobre la recepción de este cuadro, ya que no sólo el discurso, sino fundamentalmente la percepción óptica, señalan una afinidad inquietante entre las jóvenes helenizadas y sus perseguidores, representados por el heraldo. Esta similitud visual contrasta con la diferencia de conducta entre las Danaides y el emisario, representada a través de los ramos.

Resulta fundamental, para la construcción del *páthos* de la escena, el hecho de que las Danaides y el heraldo se encuentren en la *orchestra*, ya que este espacio es el que representa la condición de inseguridad de las Danaides (cfr. **Cuadros 3 a 6**, fundamentalmente este último).

Respecto de la dificultad para definir el momento preciso del ingreso del personaje a escena, Taplin (1977: 218) señala una posibilidad de interpretación diferente de la que sostienen las ediciones más reconocidas, que adjudican los versos 825, 826, 826a y 826b a un coro de Egipcios. El autor propone:

the Herald first sings at 836. If so, then I should be inclined, along with the scholiast and with most editors, to regard 825-35 as an entrance announcement sung by the Danaids. In that case 825-35 is one of the very few examples of a lyric entry announcement: cf. *Seven* 854c*. The unusual lyric announcement keeps up the high emotional pitch.

Cuadro 13: No hay certeza de que Pelasgo ingrese junto a los guardias. Existen dos posibilidades: que a partir del verso 503 los Argivos comiencen a escuchar a Dánao o que, desde el mismo momento, la custodia se dividiera por la mitad. Por la forma intempestiva en la que llega el rey en el verso 911, consideramos que lo hace solo. Por otro lado, creemos que el *agón* entre Pelasgo y el heraldo (que, según sostenemos, no tiene compañía) tiene mayor contundencia si se trata de un enfrentamiento uno a uno (**cuadro 14**).

Como no hay una indicación escénica precisa, puede presumirse que, en algún momento mientras dura la sorpresa por la llegada de Pelasgo, las Danaides aprovecharían para ascender al espacio protegido del altar.

Cuadros 14 y 16 (escenas triangulares): A pesar de no tomar parte en el diálogo que corresponde al cuadro, las Danaides (**cuadro 14**) y Dánao (**cuadro 16**) ocupan un fondo visual al que el espectador no puede haber sido indiferente, ya que se trata de la posición escénica más sobresaliente. En ambos casos, los testigos intradramáticos de cada uno de los dos *agones* representados en la *orchestra* son víctimas del conflicto que tiene lugar.

Cuadro 15: Sin dudas, habría resultado más elocuente la retirada del rey en soledad, anticipando el traspaso de poder de Pelasgo hacia Dánao. Sin embargo, la mención de los guardias en el verso 954 podría sugerir la presencia de la mitad de la escolta (**cuadro 5**), aunque esta referencia fugaz no necesariamente indica la presencia de los guardias.

Respecto del movimiento de descenso de las Danaides, señala Ferrari (1986: 153): “Né il testo incorpora alcun segnale sull'esatto momento in cui le coreute abbandonano definitivamente il rialzo (probabilmente ai vv. 977-79, in concomitanza col dislocarsi di ciascuna ancella al fianco della

propria padrona)”.

Cuadro 16: Conservando Pelasgo la mitad de su custodia, Dánao habría llegado con la mitad faltante, para completar el número necesario para el *agón* coral. Otra posibilidad más audaz habría sido la llegada de Dánao significativamente señalada por la multitud de hombres blancos en su compañía.

La toma de posición escénica de Dánao es exacta a la del **cuadro 2**. Así como en los **cuadros 12 y 14**, el *agón* coral habría tenido lugar en la *orchestra*. Esto establece una diferencia respecto del **cuadro 4**, en el que puede advertirse la dominancia escénica de las jóvenes sobre el rey, que luego se traslada al resultado del *agón*. La homologación espacial entre Danaides y Argivos habría ayudado a construir el clima de suspenso, representando la posibilidad de éxito de cualquiera de las partes.

la sintaxis espacial de *suplicantes* de esquilo

El análisis de la sintaxis espacial de *Suplicantes* ha permitido comprobar que el “lenguaje” teatral involucra, además de pensamientos y relaciones entre los personajes expresados en palabras, movimientos del cuerpo expresados en el espacio. En *Suplicantes*, la posesión del espacio es un tema fundamental de la tragedia. El conflicto dramático central está vinculado al anhelo de los protagonistas de pertenecer a un lugar nuevo, tras haber abandonado el de procedencia. Por ello, la organización de la superficie de representación, tanto desde el punto de vista de su arquitectura como desde la ocupación del espacio de cada uno de los personajes, es absolutamente coherente con la trama. En la obra, el argumento trágico está articulado, por un lado, a partir de las llegadas de los personajes secundarios a través de las *eísodoi* y la relación de éstas con el altar, que simboliza la piedad hacia los dioses y el respeto por la institución de súplica; por el otro, el argumento se estructura en función del nexo que los protagonistas establecen con el recinto sagrado, que es la expresión espacial de la incertidumbre del futuro y la seguridad proporcionada por el retiro. El escenario se propone como un mapa de movimientos en direcciones opuestas (izquierda o derecha; arriba o abajo) que proveen la dinámica a través de la cual operan las emociones y el entramado de poder. De este modo, las dualidades espaciales permiten componer patrones de actividad y procesos de interacción entre los personajes que reflejan las fuerzas conductoras del drama: del peligro a la seguridad, de la seguridad al peligro; de la reclusión a la apertura y al cambio, y viceversa; desde el hogar hacia el extranjero y desde el extranjero al nuevo hogar.

El lenguaje del espacio resulta una parte esencial del arsenal de recursos a través del cual un dramaturgo logra que cada momento de la obra pueda percibirse simultáneamente desde diferentes perspectivas, proveyendo incluso mayor información que el texto. La prueba está en que, poniendo el acento en el canal auditivo, tradicionalmente se ha desconocido la condición protagónica de Dánao, el personaje que, paradójicamente, tiene el dominio más amplio del espacio de representación. Dánao se mueve en las dos coordenadas y, respecto de sus hijas, se ubica en un sitio prominente que denota su posición de poder. Asimismo, la complexión de los cuerpos que intervienen en el drama se disponen y combinan de manera tal que permiten representar los tres temas centrales de la obra: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dialéctica griego-

no griego. Para lograrlo, contribuyen dos pautas de contraste visual, claro/oscurito y femenino/masculino, que representan la identidad cultural y de género de los personajes. La utilería se pone al servicio del drama y representa el contexto ritual y las relaciones de poder entre los participantes: suplicantes, salvador y perseguidor. Además, el espectáculo sustenta la antítesis griego/bárbaro, encarnada por Pelasgo y el heraldo de los Egipcios, y la síntesis híbrida de las Danaides. Finalmente, la *ópsis* presagia el matrimonio de las protagonistas, equiparadas en número por los Argivos, hombres griegos y deseables.

El análisis de la sintaxis espacial de una obra dada compromete la reflexión acerca de tres factores: quiénes, dónde y por qué. En *Suplicantes*, el carácter protagónico del coro ha alterado los roles de los personajes, pero también el diseño del espacio de representación. Nuestra valoración de la posición y uso del altar ha permitido revelar un escenario teatralmente efectivo de la puesta en escena de esta tragedia. Como revela el diagrama de los cuadros escénicos que hemos propuesto, el empleo del espacio en los distintos momentos coyunturales de la obra es solidario con la singularidad de su trama. En *Suplicantes*, propósito dramático y soporte escénico demuestran haber alcanzado una coherencia perfecta a partir de los recursos técnicos existentes.

Notas

* Es Doctora en Letras (UNLP), Jefa de Trabajos Prácticos en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y Becaria Posdoctoral de CONICET. Durante el 2016, se desempeña como docente en las cátedras de Griego I, Griego III, Griego IV y Literatura Griega Clásica. Es autora de *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación* (2015) y de *El espacio épico en el canto 11 de Odisea* (2010), además de algunos artículos, especialmente sobre *Suplicantes* de Esquilo, objeto de investigación de su tesis doctoral. Actualmente integra el proyecto de investigación “Recepción y apropiación de Homero en la Literatura Griega Clásica” (UNLP), dirigido por la Dra. Graciela Zecchin.

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

2 El mito representado es obviamente inusual, dado que el agente principal no es un individuo, sino un grupo. Si las cincuenta hijas de Dánao debían aparecer en escena, solamente podían ser representadas por el coro. Como afirma Rehm (1992: 52), “the development of a role is in the service of overall action of the drama and not an end in itself”. Más allá de esta particularidad, también debe destacarse la composición de la totalidad de los personajes que acompañan un protagonismo semejante, pues toda obra se sustenta en una red de relaciones entre personajes, no simplemente en la construcción de un rol central. Respecto de esto, cf. el segundo capítulo de nuestra tesis doctoral (Fernández Deagustini, 2015).

3 La cuidadosa composición de las odas trágicas demuestra que el coro constituye un personaje colectivo que, en ningún momento de la trama, puede ser confundido con el coro de otra obra. Ninguna de las odas de *Suplicantes* presenta un grado de abstracción tal que pueda ser atribuida al coro de una obra diferente. El único pasaje que podría ser considerado de esta manera es el “himno

a Zeus” de la oda inicial (86-103). Por este motivo, resulta conveniente identificar a las protagonistas a través del patronímico “Danaides”, aun cuando este no aparece en el manuscrito. El nombre permite retener en la mente del lector la entidad del coro como personaje, pero también tener presente permanentemente su condición social, dado que, al ser identificadas como hijas, se alude a su naturaleza virginal. La individualización de la identidad coral está fundada en la observación de Battezzatto (2005: 155): “The scholarly consensus that chose “chorus” as a manuscript *siglum*, rather than assigning specific names appropriate to each tragedy (“slave women”, “women of Corinth”, “old men of Argos”, and so forth), encourages readers to apprehend the choral pronouncements as possessing a collective character, voiced by an impersonal entity free from social conditioning.”

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

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

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

[6](#) Fernández Deagustini (2015: capítulo I).

[7](#) El estudio de la interrelación coro-caracteres ha involucrado dos cuestiones. En primer lugar, en el marco de la trama, el análisis ha revelado la sorprendente correspondencia entre la elección de cada uno de los personajes y los temas fundamentales de la obra: el ritual de súplica, la institución del matrimonio y la dicotomía griego-no griego. En segundo lugar, desde la perspectiva compositiva, el hecho de que el coro ocupe un lugar propio del actor y resulte el personaje principal ha demostrado la necesidad de un desplazamiento de funciones entre los agentes dramáticos, que marca una diferencia respecto del patrón trágico ordinario. Cf. Fernández Deagustini (2015: capítulo II).

[8](#) Realizamos una discriminación entre “espacio dramático” y “espacio escénico” según las definiciones de Pavis (1998: 169-176), que los opone. El espacio escénico (p. 169) “es visible y se

concreta en la escenificación”, (p. 175) “el espacio real del escenario donde se mueven los actores”; el dramático es (p. 170) “un espacio construido por el espectador o el lector para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes; pertenece al texto dramático y sólo puede visualizarse si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático.”

9 El término ha sido acuñado por Padel (1992: 341), “spatial syntax”.

10 En las últimas décadas del siglo pasado, el desarrollo de la dramaturgia como disciplina académica y de los estudios sobre la *performance* teatral confluyeron en la tradición clásica, gestando un nuevo campo de investigación. Después de reconocidos estudios acerca de la forma y función del teatro clásico, como los trabajos de Arnott (1962) y Stanley (1970), entre otros, *The Stagecraft of Aeschylus* de Taplin (1977) ha sido un punto de inflexión en el ámbito de los estudios clásicos, pues revitalizó el interés de la crítica en el texto como fuente de información sobre la producción teatral griega, desde una perspectiva filológica. Asimismo, profesionales del teatro moderno comenzaron a aproximarse al drama griego aportando nuevas perspectivas de análisis, vinculadas a la puesta en escena, como Rehm (2002) y Ley (2007).

11 Nos referimos a Ubersfeld, “Lire le théâtre” (1977), uno de los primeros intentos de estudiar semióticamente el texto dramático, como base de la *performance*. Nuestro abordaje no es equiparable al de Ubersfeld, ya que es filológico, más allá de que la perspectiva semio-pragmática se cuele en el análisis, al tomar algunas herramientas propias de esta disciplina.

12 El debate sobre el uso de la *skené* en las obras de Esquilo está íntimamente ligado a las polémicas en torno a la fecha de su creación. Taplin (1977: 441 y ss.) ha propuesto argumentos convincentes respecto de la imposibilidad dramática de un escenario elevado en el teatro del siglo V. El silencio de los registros arqueológicos, tanto como el análisis de las propias obras conservadas, apoyan esta hipótesis. Sin embargo, Arnott (1962: 15-41) y otros reconstruyen el teatro de Dionisos del siglo V a. C. con un escenario temporario de madera, de aproximadamente un metro de altura y conectado al nivel de la *orchestra* por medio de escalones. Si bien el desconocimiento de los avatares de esta estructura afecta nuestra comprensión de la producción y puesta en escena del drama clásico, la polémica es irrelevante para la interpretación de *Suplicantes*, ya que, aun habiendo sido representada con posterioridad a la introducción de la *skené*, Esquilo no hizo uso de ella en esta obra. La presencia de la *skené* es irrelevante si el espectador no debe prestar atención sobre ella. La cuestión que nos interesa es materia menos opinable, pues más allá de la fecha, forma o concepción de la *skené*, la tragedia griega del siglo V a. C. distinguía al coro de los actores de muchas y notorias maneras. Sus modos característicos de expresión son diferentes; la interacción de la lírica del coro (canto, danza y metro) y la retórica de los actores (discurso y metro propio del diálogo) ha sido uno de los principales recursos del teatro griego antiguo. Las circunstancias de producción también los diferenciaron. Los actores eran pagados por la ciudad; el coro, por el corego. Por lo tanto, ¿por qué no inferir que estas diferencias habrían sido reflejadas en la arquitectura del teatro? Estable o eventual, elevado o nivelado con la *orchestra*, resulta altamente probable que el teatro griego asignara convencionalmente un espacio característico para cada rol. Lo interesante para nuestra interpretación de la obra es cómo Esquilo habría aprovechado la distinción de espacios de actores y coro para señalar, con los recursos disponibles (el altar), el protagonismo inusual del coro y de Dánao.

[13](#) En algún momento histórico la *orchestra* del teatro de Atenas tomó la forma circular que hoy posee, pero la forma que presentaba en el teatro griego del siglo V es aún discutida. Las concepciones modernas vinculadas con la puesta en escena trágica (e incluso nuestra idea del origen, desarrollo y significado del género) continúan ligadas a la noción de una *orchestra* circular, que sugiere la concepción de un lugar apartado por su perfección formal, habitualmente reservado para la *performance* coral. La presunción de circularidad se debe a la maravillosa conservación del teatro de Epidauro, que ha sido considerado como una de las fuentes principales para reconstruir la arquitectura del teatro griego del siglo V. Según expresa Rehm (1988: 277), los arqueólogos aseguran que no existen evidencias sustantivas para sostener que el teatro de Dionisos habría presentado la misma forma. Rehm (1988: 278) propone, en cambio: “the sixth- and fifth-century Greeks acknowledged no established form governing the shape of the orchestra, but developed and adapted their theaters according to local needs and topography. The architecture of the theater did not become standardized until relatively late, probably under the influence of the theater at Epidauros.” Polacco (1983: 88) también se opone a quienes abogan por la forma circular de la *orchestra* y por un teatro clásico elemental, con una estructura escénica provisoria. Para él, “Il dramma greco è «tetràgono», come il suo coro, cioè si ambienta in termini geometricamente raccolti entro linee rette e si realizza in una visione prospetticamente finita.” En su comentario sobre *Suplicantes*, Sandin (2003: 13-14) recupera la bibliografía que ha propuesto una forma trapezoidal o rectangular en el teatro griego del siglo V a. C. Más allá de esta polémica, en el caso de esta primera aproximación al uso de los espacios dramáticos de *Suplicantes*, la determinación de la forma precisa de la *orchestra* no resulta un dato necesario. Lo que interesa es qué pasa dentro de los límites de este espacio y quiénes se desempeñan en él.

[14](#) Taplin (1977: 128, 442). La segregación de actores y coro comenzó realmente en el siglo IV (1977: 452).

[15](#) La tesis de que *Suplicantes* era una obra experimental de Esquilo es la que propone Alexander Garvie en 1969 en su libro *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy* para fundamentar las peculiaridades de la obra al mismo tiempo en que propone como fecha de representación el año 463 a.C. El autor continúa sosteniendo la misma tesis en la reedición del libro (2006: xi), a la que precede un nuevo prefacio en el que reconoce, sin embargo, que en la actualidad duda acerca de que su estudio permita distinguir entre una datación de *Suplicantes* en los 460 o en los 470.

[16](#) Nos referimos a la ausencia de un espacio escénico que diferencie y destaque el rol de los actores respecto del rol del coro.

[17](#) Padel (1992: 354) considera que la puerta de la *skéné* es uno de los elementos trágicos más significativos. Asimismo, según Zeitlin (1992: 75), “The second indispensable element of the theatrical experience is the space itself onstage in the Greek theatre, where the human actors situate themselves and the theatrical action takes place before the spectator. By convention this space is constructed as an outside in front of a facade of a building, most often a house or palace, and there is a door that leads to an inside, which is hidden from view”.

[18](#) No hay evidencia arqueológica en el Teatro de Dioniso que pruebe que la *orchestra* temprana estuviera permanentemente equipada con un altar. No obstante, indicios literarios internos (v.189)

confirmarían su presencia en este drama. Sommerstein (1996) sostiene que el altar, en posición central, habría sido levantado en un montículo o colina y servido como la elevación sobre la que Dánao puede divisar a quienes se aproximan (vv. 176 y ss.; 710 y ss.). Dicha elevación tiene que haber sido muy importante, como indica Sandin (2003: 18), si se supone que habría contenido doce bustos o estatuas (lo suficientemente altas como para permitir colgarse de ellas), un altar y espacio para que trece personas pudieran sentarse en derredor (204-224). Sandin sostiene que, “the juxtaposition of altar, gods, actors and chorus in the relevant scenes also becomes hard, not to say impossible, to visualize if taking place in the middle of the orchestra”, por eso sugiere que los dioses estarían elevados de algún modo en la parte trasera y que el altar estaría al nivel del suelo enfrente de esta elevación. Otra alternativa sería que los dioses habrían estado pintados sobre una *skéné* construida *ad hoc*, como sostiene Polacco (1983: 74-76).

A propósito de las discusiones en torno a la presencia y función del altar en el teatro de Dioniso del siglo V y su importancia para la puesta en escena de dramas de súplica, resulta imperativo el estudio de Rehm (1988), quien critica la tradicional y generalizada posición (Pickard-Cambridge y Arnott, entre otros) de que el altar utilizado en las tragedias de súplica habría estado ubicado próximo a la *skéné*. Según Rehm (1988: 274), este constituye el mayor obstáculo para comprender la representación de este tipo de tragedias: “Despite the currently accepted view that the altar for suppliant plays could not have been located in the center of the *orchestra*, the literary evidence examined so far supports the presence of such an altar in that position which was used as a stage property during performances. It remains unclear whether this usable altar was a permanent fixture or a portable piece of stage furniture customarily located in the center of the *orchestra* during the City Dionysia”.

Las discusiones en torno a la presencia del altar también involucran la polémica sobre la cantidad y función de los altares, ya que muchos sostienen que habría habido un segundo altar en el teatro, de carácter permanente, reservado para el culto de Dionisos e inutilizable para fines dramáticos. Para más información sobre este asunto, cf. Rehm (1988: 265 y ss.). En relación con este último debate, consideramos que el dato es secundario para nuestra primera aproximación al uso de los espacios en *Suplicantes*. Lo que interesa es la existencia de al menos un altar, independientemente de su permanencia y la exactitud de su localización, y la manera en que este se aprovecha para construir significados.

¹⁹ Consideramos que el espacio escénico del drama exige dos accesos. Stanley (1970: 193) sostiene, en cambio, que se habría tratado de uno único. La autora fundamenta su posición en la necesidad de que el actor que representaba a Dánao y al heraldo de los Egipcios tuviera oportunidad de cambiar de vestuario. En relación con este argumento, Polacco (1983: 77) contraargumenta que se trata de pasajes musicales, cantados y danzados, que habrían dado tiempo suficiente para resolver esta cuestión técnica. En este caso, el crítico italiano privilegia el punto de vista del espectador y el peso que éste tiene en la construcción de sentido de la tragedia: “E ancora una volta la situazione si trasferisce puntualmente al santuario di Diòniso ad Atene: la pàrodos orientale è volta verso la strada che scende al Falero, la pàrodos occidentale è invece volta verso la strada che sale all'ingresso all' acropoli (...) Per il pubblico ateniese, che dai suoi seggi vedeva le alture tra l'acropoli e il mare e in fondo il mare stesso, le parole del dramma dovevano riuscire chiarissime.”

[20](#) Como hemos señalado, la puesta en escena de una tragedia griega clásica continúa siendo una cuestión abierta, apoyada en numerosas conjeturas. Por lo tanto, es necesario aclarar que, cuando se usan expresiones idiomáticas indispensables como *onstage* y *offstage*, los términos no deben ser considerados literalmente. La referencia al escenario (*stage*) involucra la capacidad de visión del espectador, y no el espacio físico de actuación elevado.

[21](#) El término pertenece a Taplin (1977).

[22](#) Afirma Padel (1992: 343): “Tension between *eisodoi* was part of tragedy’s ‘symbolic topography’. In suppliant plays, for instance, it was expected that one *eisodos* led “out” (abroad), and one led “in” (to the protecting city); one in the direction of danger, the other of safety”.

[23](#) Zeitlin (1992: 71).

[24](#) El texto refiere un promontorio (πάγον, 189), propiedad de una comunidad de dioses públicos (ἀγωνίων θεῶν, 189), sobre el cual hay un altar común (κοινοβωμίαν, 222; βωμός, 84, 190; βωμῶν, 751), con diversas imágenes divinas (βρετέων, 430; βρέτεια, 463; βρέτεος, 884).

[25](#) Que el lugar sea elevado lo indica sobre todo el término πάγος (189), pero también la comparación del lugar con la popa de una nave (345), la comparación de las Danaides con una novilla que encuentra refugio en las rocas escarpadas (350-354) y el hecho de que Dánao pueda tener una visión privilegiada (176 y ss.; 710 y ss.). No obstante, los versos 508-509 resultan decisivos para esta inferencia: Pelasgo invita a las Danaides a dejar la altura y a acercarse donde él se encuentra (“hasta el nivel del prado”, λευρὸν κατ’ ἄλσος, 508). Por lo tanto, se marca una oposición escénica entre πάγος ἀγωνίων θεῶν (189) y λευρὸν κατ’ ἄλσος (508), una altura sagrada y una planicie igualmente sagrada, pero abierta y, por lo tanto, accesible (509). Esta oposición es todavía más razonable si se considera la anotación de Sommerstein (2008: 357) respecto del verso 508: “I have shown in *Museum Criticum* 30-31 (1995-96) 114-7 that ἄλσος in Aeschylus (and occasionally in other poets contemporary with him) means not ‘grove’ or ‘sacred enclosure’ but ‘level expanse.’”

La anotación de Ferrari (1986: 147 n. 22) a propósito de este sustantivo es informativa tanto respecto de su trascendencia escénica como de su característica de espacio elevado: “Πάγος sarà il termine ripetutamente impiegato per designare il costone roccioso a cui viene inchiodato Prometeo (cf. *Prom.* 20, 117, 130, 270).” Para ampliar información sobre el debate acerca de la elevación del altar en esta obra, también pueden consultarse Taplin (1977: 448-449; 457), West (1979: 135-140), Scullion (1994: 42-49) y Sommerstein (1996: 37-39).

[26](#) Una de las pruebas de que el espacio conlleva una significativa carga simbólica es la excepción a esta regla. En el verso 911, cuando Pelasgo llega a la *orchestra* para socorrer a las Danaides enfrentándose al heraldo, el pavor de las jóvenes las impulsa, por única vez en la obra, a desplazarse sin esperar directrices de sus protectores. Por lo tanto, la irregularidad es utilizada para señalar, a través de la sintaxis espacial, el extremo patetismo de la coyuntura.

[27](#) Zeitlin (1992: 72).

[28](#) Esta opinión es la que sostiene Ley (2007: 20).

[29](#) La cantidad de escenas que permiten registrar cambios en el empleo del espacio ha exigido la división de la sinopsis en dos. Dado que la oda central escinde la obra en dos partes, se ha optado por mantener el mismo criterio en el diagrama, de manera de facilitar la compulsa entre escenas.

Bibliografía

- Arnott, P. (1962) *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford.
- Battezzato, L. (2005) "Lyric", en Gregory, J. (ed.) *A companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, Carlton: 149-166.
- Di Marco, M. (2007) "Aesch. Suppl. 232: nota scenico-testuale", *Lexis* 25: 185-191.
- Fernández Deagustini, M. del P. (2015) *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación*, La Plata. <http://hdl.handle.net/10915/51947>.
- Ferrari, F. (1986) "Visualità e tragedia. Per una lettura scenica di *Persiani, Sette contro Tebe e Supplici*", *CCC* 7: 133-154.
- Garvie, A. F. (1969) *Aeschylus' Supplikes. Play and Trilogy*, Cambridge.
- Ley, G. (2007) *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago.
- Padel, R. (1992) "Making space speak", en Winkler, J. - Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: 336-365.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona.
- Polacco, L. (1983) "Le Supplici come le rappresentava Eschilo", *NAC* XII: 65-89.
- Rehm, R. (1988) "The Staging of Suppliant Plays", *GRBS* 29.3: 263-307.
- Rehm, R. (1992) *Greek Tragic Theatre. Theatre Production Studies*, London.
- Rehm, R. (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton.
- Sandin, P. (2003) *Aeschylus' Supplikes. Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Göteborg.
- Scullion, S. (1994) *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart.
- Sommerstein, A. H. (1996) *Aeschylean Tragedy*, Bari.
- Sommerstein, A. H. (2008) *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge, Massachusetts, London.
- Stanley, A. E. (1970) *Early Theatre Structures in Ancient Greece*, Berkeley.
- Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- Ubersfeld, A. (1977) *Lire le théâtre*, Paris.
- West, M. L. (1979) "The Prometheus Trilogy", *JHS* 99: 130-148.
- 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: 63-96.