

2017.2 . Ano xxxiv . Número 34

CALÍOPE

Presença Clássica

separata 4



2017.2 . Ano XXXIV . Número 34

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

separata 4

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras
DIRETORA Eleonora Ziller Camenietzky

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Fernanda Lemos de Lima
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto
Rainer Guggenberger

Revisão técnica
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Identidad ritual y performance: un análisis de los primeros dos versos de *Suplicantes* de Esquilo¹

Maria del Pilar

RESUMEN

La recitación que acompaña la marcha anapéstica (v. 1-39) que da inicio a la *performance* de *Suplicantes* de Esquilo presenta dos de los tres componentes básicos de un himno:² *epíklesis* (v. 1-3) y *euché* (v. 23-39). La *epíklesis* indirecta (*Er-Stil*, v. 1- 2) establece el contacto entre los hablantes – las Danaides que integran el coro – y el destinatario divino – Zeus –, confiriéndole a la recitación carácter hímico desde la primera palabra. Se trata de una composición de dos versos extremadamente simple: la mención del dios al que se dirige el himno, su epíteto y el llamado de atención que introduce al hablante. Nuestro trabajo pretende demostrar que, no obstante la brevedad de la *epíklesis*, cada elemento condensa sentidos fundamentales para la interpretación de la oda inicial y de la matriz ritual en la que se inscribe la composición de la obra como totalidad.

PALABRAS-CLAVE

Ritual; *performance*; *Suplicantes*; Esquilo.

SUBMISSÃO 15 nov. 2017 | PUBLICAÇÃO 31 dez. 2017

U

n análisis de la oda inicial de *Suplicantes* de Esquilo involucra dos aspectos fundamentales. Como se trata de un drama carente de prólogo en el que el canto coincide con la inauguración de la acción, insta a conjeturar, por un lado, acerca de la puesta en escena; por otro lado, acerca de qué modo se introduce la urdimbre de sucesos que configuran la trama. Desde nuestra perspectiva teórica, que se acerca a la tragedia como un género fundamentalmente coral y descansa en nociones clave como “poesía de ocasión”,³ “proyección coral”⁴ “interacción genérica” y “metacoralidad”,⁵ ambos aspectos de esta oda están atravesados por la manera como el dramaturgo compuso su sustancia ritual, es decir, de qué géneros líricos se valió en la *performance*. La oda inicial integra en su composición elementos del himno y del treno, que se alternan y se subvierten, para crear una atmósfera particular desde los primeros versos. En el presente artículo concentramos nuestra atención en la integración genérica de la oda trágica con el himno, del cual analizaremos un componente esencial: la *epíklesis*, que establece el contacto entre los hablantes y el destinatario divino.

Como señalamos, la primera oda, de extraordinaria extensión (v. 1 -175),⁶ sintoniza con la apertura de la obra. El exótico coro,⁷ conformado por las hijas de Dánao, habría ingresado al teatro formando una fila al ritmo de los anapestos,⁸ tras los cuales se habría ordenado en la *orbéstra*. La escena habría sugerido la presencia de un altar elevado y, probablemente, de imágenes divinas, que son invocadas con posterioridad.⁹ Dánao, su padre, habría aparecido en el último lugar de esa misma fila, coincidiendo con la mención de su nombre en el v. 11.¹⁰ Estos datos acerca de la *performance* son fundamentales para poder recrear la *poíesis* de Esquilo pensada para un espectador del siglo V, aunque sin duda, el dato escénico más elocuente lo constituyen los ramos de suplicante envueltos en lana blanca que afirman empuñar las jóvenes en sus manos (v. 21-22; v. 191-193). La visión de este

objeto habría orientado rápidamente las expectativas del público, que habría visto entrar a los personajes y tomar lugar en el altar; habría reconocido las insignias y comprendido, entonces, el carácter ritual de la ocasión.¹¹

Desde el punto de vista formal, la oda inicial de *Suplicantes* se compone de dos grandes partes: entre los v. 1-39, el espectáculo se inicia con el ingreso del coro (y Dánao) a través de la *éisodos* en marcha anapéstica. Llamamos a esta sección la **parte dinámica**, ya que se trata de la puesta en escena de un himno procesional, que representa tres transiciones: una espacial (de África a Grecia), una temporal (de un pasado reciente que constituye el motivo de huida, al presente, fin de la fuga) y una cultural (según la cual las Danaides, africanas, ponen en práctica un ritual griego). Luego, desde el v. 40 y hasta su final en el v. 175, el coro, ya instalado en el espacio de la *orchestra*, desarrolla un extenso canto lírico construido sobre la base de ocho sistemas. Llamamos a esta sección la **parte estática**, dado que el coro representa, con la llegada al altar, el fin de su viaje y el comienzo del ritual de súplica para conseguir asilo en Argos. Sólo cuando le sea asegurado el nuevo tránsito, en un movimiento colectivo y organizado, el coro abandonará el altar, esta vez hacia el centro de la ciudad. En este sentido, *Suplicantes*, como paradigma de las tragedias que pertenecen al *Altarmotiv*,¹² subraya el protagonismo de la ritualidad, pues el espectador nunca pierde de vista al suplicante ni el espacio sagrado.

Desde la perspectiva de un espectador del siglo V a.C., la conducta religiosa representaba un complejo de discursos y acciones fácilmente reconocible, intrincadamente unido a otras áreas de su vida social. Como señalan Furley y Bremer,¹³ el himno puede distinguirse del habla coloquial o de la canción coral por varias características (melodía, metro, ritmo, acompañamiento musical, danza, repetición en una misma ocasión), pero su esencia reside en la entidad hacia la cual se dirige la composición, un dios o compañía de dioses. Directamente asociado con el destinatario, reside su propósito: adorar al dios tiene el objetivo de ganar su benevolencia y asegurar su asistencia o favor.¹⁴ Además, estos

autores señalan la familiaridad del himno con la súplica, con la cual comparte la misma meta.¹⁵ La diferencia entre ambos tipos discursivos reside en que el himno es un producto artístico más acabado que la plegaria, pues emplea técnicas refinadas de elogio y persuasión que lo convierten en un obsequio, en un ἄγαλμα verbal.

En el mundo griego arcaico y clásico, las procesiones eran típicamente acompañadas de himnos, enfocados en la transición espacial de la ciudad hacia el templo y, en particular, hacia el altar.¹⁶ Precisamente por este motivo, es probable que Esquilo eligiera abrir su obra directamente con el ingreso del coro a escena, en lugar de la composición de un prólogo, dado que el espectáculo de la procesión coral era capaz de exponer mejor su propuesta dramática. Considerar la posibilidad de una opción en términos de composición artística diluye uno de los argumentos más poderosos a favor de la impronta arcaica de la tragedia: su carencia de prólogo.¹⁷ Según nuestro punto de vista, Esquilo sustituye el inicio de la obra con una escena estática por la *performance* de una escena dinámica de marcha, que tiene la capacidad de sintetizar en el metro¹⁸ el itinerario Egipto-Argos realizado por las Danaides. De este modo, el estado de fuga puede re-presentarse en el escenario. Asimismo, Esquilo parece haber elegido no retrasar la llegada de los protagonistas,¹⁹ a quienes se muestra llegando desde el extranjero, ingresando a un territorio extraño y permaneciendo en la periferia, en un recinto sagrado alejado del centro cívico: el santuario público de Argos (39).²⁰

Tal como señalan Furley-Bremer, ciertos himnos pueden ser usados por el dramaturgo para crear una atmósfera, tanto para incrementar la tensión en una situación ya tensa o como un fondo irónico contra el cual la acción subsecuente se despliega contrariamente a la expectativa.²¹ Particularmente, la oda inicial de *Suplicantes* ilustra cómo el dramaturgo utilizó el himno para estructurar el desarrollo y sentido de la trama total de la obra, pues tiene la función de definir el horizonte significativo dentro del cual se inscribirá la actuación particular de este coro. Por un lado, constituye la evocación de los sucesos pasados, por el otro, es la clave y el punto de partida del código de comportamiento que

regirá los actos sucesivos, reconocido tanto por los personajes de la obra, dentro de los límites de la “ilusión teatral”, como por la audiencia.²²

Asimismo, la apertura procesional imprime una diferencia de tonalidad: espacio y ocasión condicionan el discurso, que debe ser lírico, más que retórico. Sin embargo, su alcance persuasivo no es menor, ya que el ritual confiere cierto poder encubierto al suplicante.²³ La ventaja que supone el registro lírico reside en la facultad de cumplir con dos cometidos: ofrecer un medio legítimo de exhortación a la acción y producir un efecto de seducción, porque permite exteriorizar la emoción.

La recitación que acompaña la marcha anapéstica detenta dos de los tres componentes básicos de todo himno:²⁴ *epíklesis* (v. 1-3) y *euché* (23-39). La *epíklesis* establece el contacto entre el/los hablante/s y el destinatario divino, por lo cual suele estar al inicio; la *euché*, en la que se formula la petición, como constituye el clímax, usualmente se encuentra al final. Enmarcado entre ambas partes resta el tercer componente, lo que Furley y Bremer llaman “middle section”, y se trata de la parte compuesta para ganar el favor divino.²⁵ En la parte dinámica de la oda inicial, la sección media (v. 4-22) se modifica sustancialmente, proponiendo una inversión: se hace hincapié en el suplicante en lugar del suplicado, porque en el inicio del drama se impone la necesidad de exponer los motivos que justifiquen la *performance*.²⁶

A pesar de su brevedad, la *epíklesis* de la parte dinámica merece un análisis pormenorizado, no sólo por su función, sino también por su emplazamiento. La primera asocia hablante (las danades que componen el coro) y destinatario interno (Zeus); el segundo establece un marco de referencia que oficia como puente entre los sucesos intradramáticos y el espectador. El propósito de esta comunicación es demostrar que, no obstante la fugacidad de la *epíklesis*, cada elemento condensa sentidos fundamentales para la interpretación de la oda inicial y de la matriz ritual en la que se inscribe la composición de la obra como totalidad.

La *epíklesis* indirecta (*Er-Stil*)²⁷ confiere a la oda carácter hímnico desde la primera hasta la última palabra. Efectivamente, la

oda completa está enmarcada por una composición anular, ya que en su último verso (175), el participio καλούμενος (también allí concertado a Zeus), retoma la idea de esta invocación inicial.²⁸ La *epíklesis* propone una composición extremadamente simple: la mención del dios al que se dirige el himno, su epíteto y el llamado de atención que introduce al hablante. Recitan las Danaides:

Ζεὺς μὲν ἰφικτωρ πίδαοι προφρωνως
σπλον ἰμπερον νάιον ῥθέντ[(v. 1-2).²⁹

*Que Zeus, protector de los recién llegados,
contemple ya, con mente predispuesta, nuestra
formación coral impulsada en una nave.*³⁰

Analícemos, entonces, los componentes de esta convocatoria. Zeus está ubicado significativamente en la posición inicial del primer verso de la obra y es el sujeto de un enérgico desiderativo realizable (πίδαοι) que da comienzo a la súplica. Considerado en el sentido más amplio, el epíteto ἰφικτωρ hápax³¹ en lugar de *Hikésios*,³² insiste en los dos puntos de esta transición: el traslado espacial y cultural de los personajes³³ y su condición de marginalidad, ya que para los griegos los “recién llegados” no son de ninguna parte.³⁴ La novedosa composición del apelativo formado *ad hoc*, por lo tanto, subraya al mismo tiempo la ocasión y la condición específica del suplicante, mientras cumple con la norma esperada respecto de las referencias a la divinidad. Al respecto, nota Kavoulaki (2011) que el epíteto pone en primer plano el hecho de la llegada (ἰφίξις) del coro, que está íntimamente conectada con la tercera palabra de la frase, la forma πίδαοι.³⁵ Efectivamente, la forma πίδαοι indica la primera acción de la obra: el pedido de atención por parte del dios. Lo más significativo es que esa atención debe alcanzarse a partir de la mirada.

El verbo ἰφοράω, compuesto de ῥάω, combina el aspecto sensible y el inteligible. Flores (2007), quien ha estudiado el sentido de la visión en Esquilo, sostiene que el dramaturgo “introduce en las palabras un rasgo morfológico que apunta a un matiz particular: antepone la preposición ἰπὶ a verbos de visión cuando son los

dioses quienes miran. Esta es una tendencia constante que como tal no se da en los otros trágicos".³⁶ De este modo, $\pi\iota$ señalaría una diferencia radical entre el ser hombre y ser dios, que la autora entiende como "mirar sobre, tener los ojos sobre, vigilar",³⁷ propia del acto de ver divino. Compartimos con la autora el hecho de que se marca una capacidad de mirar distinta, no obstante, creemos que no es exclusiva del dios, ya que cuando demanda la mirada de Zeus, el coro subraya el acontecimiento de su aparición, su advenimiento a la vista de otro, su aparición espectacular.³⁸ Por lo tanto, el verbo también hace referencia implícita a la mirada del público que, como el dios, puede ver más allá de lo que se ofrece ante sus ojos.³⁹ Según esta disquisición, proponemos otra traducción del verbo más ajustada al contexto señalado, $\varphi\omicron\rho\omicron\acute{\alpha}\omega$ como "contemplar", dado que las tres acepciones del español apuntadas por la Real Academia, todas ellas transitivas, se ponen en juego en esta acción. Conforme este sentido, los espectadores, tanto como el dios, 1. ponen atención en algo material (la formación coral), 2. consideran (juzgando) a las jóvenes y 3. las complacen, son condescendientes con ellas, mientras se hacen visibles.⁴⁰

Como advierte Flores, Esquilo usa el verbo $\varphi\omicron\rho\omicron\acute{\alpha}\omega$ para suplicar, cada vez que se indica el llamado de atención a través de la visión. En este caso, la elección de un verbo de percepción visual no es azarosa, porque, además de convocar al público, apela al campo de la emoción, a diferencia de los verbos de percepción auditiva, que tienen tendencia a asociarse al campo de la persuasión y obediencia. La visión no necesita del juego de las palabras para convencer, sino que pone a quien ve en el lugar de testigo, y no de mero observador. Por lo tanto, es posible afirmar que la elección del verbo va de la mano de la elección de la apertura lírica, es decir, sin prólogo: el caso de las Danaides, al menos en el comienzo, pretende no ser amenazado por la retórica. La esperanza está puesta, en cambio, en el poder conmovedor de la mirada. Precisamente, *Suplicantes* compromete una apuesta a la exploración de sentido en el aspecto visual, ya que la *ópsis* habría buscado provocar el desconcierto del espectador:⁴¹ la presencia de

las híbridas suplicantes en escena, bárbaras de apariencia pero griegas en cuanto a su comportamiento ceremonial, debe haber sido el principal factor de impacto dramático, desde el inicio hasta el final de la tragedia. En cuanto a $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$, la forma de aoristo remarca además la puntualidad de la acción, dado que las Danaides expresan la necesidad de la mirada inmediata. Justamente para dar cuenta de la inminencia, en la traducción del verso 1 optamos por el agregado del adverbio “ya”, que enfatiza la exigencia al punto, al instante.

El adverbio $\pi\rho\sigma\varphi\rho\acute{\nu}\omega\varsigma$, que complementa a $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$, suma información al pedido, pues implica absoluta confianza en el dios, que, según se supone, tiene ojos justos. $\pi\rho\sigma\varphi\rho\acute{\nu}\omega\varsigma$ puede ser traducido como “amablemente”, “seriamente” o “con voluntad apropiada”, según indica el Diccionario de Oxford (*LSJ*).⁴² Sin embargo, este adverbio tiene las raíces de $\pi\rho\acute{\omicron}$ y $\varphi\rho\acute{\gamma}\nu$,⁴³ lo que admite la traducción por una perífrasis que combine ambos elementos. La propuesta “con mente predispuesta” parece ser más acertada, porque insiste simultáneamente sobre los tres sentidos de $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$ (prestar atención, juzgar y ser condescendiente), además de ser coherente con el modo desiderativo propio del himno: la predisposición de la mente de Zeus y de los espectadores consiste en que, al ver a las Danaides, antes de decidir sobre su caso, su solicitud, (1) presten atención a los ramos que llevan en sus manos; (2) juzguen que, aunque bárbaras, practican el ritual propio de la tierra local; y (3) sean condescendientes con su condición de suplicantes.

Por eso, es necesario agregar que, en sus observaciones acerca del verbo inicial $\square\varphi\sigma\acute{\alpha}\omega$, Kavoulaki ha señalado pertinentemente la superposición de los planos performativo y dramático, pero ha perdido de vista el carácter de la espectacularidad sobre la que se pide atención: el arribo de este coro es espectacular desde una apreciación multimediática, porque lo que se ve y lo que se escucha producen una combinación única, inarmónica, desacoplada, contradictoria, disonante. El epíteto $\square\varphi\kappa\tau\omega\rho\epsilon$ el adverbio $\pi\rho\sigma\varphi\rho\acute{\nu}\omega\varsigma$ y los versos que siguen insisten sobre la singularidad de los personajes, que el público empieza a

ver delante de sus ojos: las danaidas y su padre revisten una naturaleza marginal e híbrida, que se manifiesta en el lenguaje, griego con matices Egipcios,⁴⁴ pero fundamentalmente en el choque entre apariencia y comportamiento. Lo que las Danaides desean que Zeus (y los espectadores) vean con buena predisposición es que, aunque no parezcan argivas (tal como lo informa el aspecto sensible del verbo), puedan ser reconocidas como tales a partir de su conducta (lo que involucra el aspecto inteligible del mismo verbo). Ellas, luego, se encargarán de demostrar a través de la retórica, del canal auditivo, que esta condición griega que practican es una exteriorización de sus propias raíces.⁴⁵

Finalmente, los elementos fundamentales de la *epíklesis* se completan con la referencia a la identidad del emisor: *στόλον* es el sustantivo a través del cual se autopresentan las Danaides, que eligen no revelar su identidad hasta el verso 11, cuando se dicen “hijas de Dánao”. El uso de *στόλον* no es inofensivo. No refiere a un grupo ordinario de gente, a una mera tripulación, sino que acentúa un área semántica específica: la del ritual.⁴⁶ *στόλον* señala, a través de sus ejecutores, la ocasión, una acción coral que se da simultáneamente en el mundo interno, dramático (que contempla Zeus) y en el externo, teatral (que contemplan los espectadores en el contexto del festival). Kavoulaki advierte acertadamente este sentido del término, pero la traducción que propone, “band” (banda),⁴⁷ no cifra su complejidad semántica. El sustantivo *στόλον* comparte su raíz con el verbo *στέλλω*, que significa “preparar”⁴⁸ en su forma activa y “despachar”, “enviar” en la pasiva. El campo semántico al que se asocia es usualmente el militar.⁴⁹ Ciertamente, el dominio bélico no es ajeno al mito sobre el que se compone esta tragedia, pues conocemos que la súplica a Zeus primero y a Argos después derivará en una guerra entre Argivos y Egipcios. Por consiguiente, nuestra interpretación de *στόλον* como “formación” busca integrar el sentido militar y el ritual. El énfasis de esta opción de traducción, por otra parte, está puesto en la noción de homogeneidad (propia de este personaje colectivo) dada por el orden, resaltando, por lo tanto, la existencia de un proceso no

solamente previo, sino también deliberado, y de un agente que, como autoridad, establece dicho orden. “Formación” admite el juego entre el sustantivo *στόλος* (2) y el adjetivo *στασιαρχος* (11), con el que se califica a Dánao la primera vez que es mencionado,⁵⁰ correlación que permite tanto activar el sentido de la ocasión performativa como revelar cuál es la estrategia de este grupo de mujeres lideradas por su padre: suplicar como maniobra de poder.

El pedido de contemplación al grupo como formación coral-ritual, que se antepone a las demandas personales, implica el interés por conquistar los fueros de un poder que se fundamenta en la paradoja, dado que la súplica es coerción disfrazada de impotencia y necesidad.⁵¹ La primera mención de las Danaides es, por consiguiente, en el rol de objeto paciente, asumiendo un lugar de subordinación ante la mirada divina.⁵² Por el contrario, el dominio del dios se ve destacado no sólo en el rol de agente que reviste, sino también en su ubicación en la posición inicial del primer verso, de la súplica y del drama.

En conclusión, la *epíklesis* demuestra ser clave para la interpretación de la oda y el desarrollo de la obra, porque establece un puente entre la sección narrativa que se iniciará y el nivel performativo, potenciando el sentido de la ocasión y su conveniencia. Asimismo, este anuncio consciente de roles e identidades rituales vuelve más ostensible la hibridez de las recién llegadas protagonistas, que dejarán filtrar sobre el final de la oda inicial la perversión de su programa ritual. Los desesperados últimos versos del canto blasfeman a Zeus, dios destinatario de la súplica. No obstante, la alteración de la norma es tema para otra comunicación.

RESUMO

Identidade ritual e performance: uma análise dos primeiros dois versos de *Suplicantes* de Ésquilo

A recitação que acompanha a marcha anapéstica (v. 1-39) que dá início à performance de *Suplicantes* de Ésquilo apresenta dois dos três componentes básicos de um hino (Furley-Bremer 2001): *epíklesis* (v. 1-3) e *euché* (23-39). A *epíklesis* indireta (Er-Stil, v. 1-2) estabelece o contato entre os falantes – os Danaides que compõem o coro – e o destinatário divino – Zeus –, dando à recitação um caráter hínico desde a primeira palavra. É uma composição de dois versos extremamente simples: a menção do deus a quem o hino é dirigido, seu epíteto e o chamado da atenção que apresenta o falante. Nosso trabalho tenta demonstrar que, apesar da brevidade da *epíklesis*, cada elemento condensa os sentidos fundamentais para a interpretação da ode inicial e da matriz ritual na qual a composição da obra se inscreve como um todo.

PALAVRAS-CHAVE

Ritual; performance; *Suplicantes*; Ésquilo.

REFERÈNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRADOS, R.F. Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas. **EC** 28, 90, 1986, p. 27-46.
- _____. Ambiente y léxico egipcio en Esquilo, *Las suplicantes*: βῆρας (839), συνδονία (121), χάμψα (878), σῆσι (848). **Eikasmos**, X, 1999, p. 47-55.
- AÉLION, R. **Euripide héritier d'Eschyle II**. París: s.n., 1983.
- CUZZI, E. **Studio sui composti delle Supplici di Eschilo**, Milano: s.n., 1970.
- CHANTRAINE, V. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: s.n., 1968.
- DOBIAS-LALOU, C. σῆσι: Eschyle, *Suppliantes*, 1 et 241". **REG** 114, 2, 2001, p. 614-625.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. del P. Deixis social en *Suplicantes* de Esquilo. Definición de vínculos: motivo y motor dramático. In: ZECCHIN DE FASANO, G. (Ed.) **Deixis social y performance en la literatura griega clásica**. La Plata: s.n., 2011. p. 77-104.
- FLORES, E. **Esquilo**: Aristeía de los ojos en la tragedia griega. San Juan: s.n., 2007.
- FRIIS JOHANSEN, H.; WHITTLE, E.W. **Aeschylus: The Suppliants**. Copenhagen: s.n., 1980.
- FURLEY, W.; BREMER, J.M. **Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period**. I. The Text in Translation. Tübingen: s.n., 2001.
- GARVIE, A. **Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy**. Cambridge: s.n., 1969.
- _____. **Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy** (corrected ed.). UK: s.n., 2006.
- GOULD, J. Hiketeía, **JHS** 93, 1973, p. 74-103.
- KAVOULAKI, A. Choral self awareness: on the introductory anapaests of Aeschylus' *Supplikes*. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (Eds.). **Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination**. Berlin-Boston: s.n., 2011. p. 365-390.
- HOGAN, J.C. **A Commentary on the Complete Greek Tragedies: Aeschylus**. USA: s.n., 1984.
- KITTO, H.D.F. **Greek Tragedy: a Literary Study**. London: s.n., 1939.
- _____. **Greek Tragedy: a Literary Study** (revised); with a foreword by Edith Hall. Oxon: s.n., 2011. (reproducción de la tercera edición de 1961).
- MAZON, P. **Eschyle**. Paris: s.n., 1953.
- NESTLE, W. **Historia de la literatura griega**. Barcelona: s.n., 1930.
- PARRY, H. **The Lyric Poems of Greek Tragedy**. Toronto-Sarasota: s.n., 1978.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. **The Dramatic Festivals of Athens**. Oxford: s.n., 1988.

- REHM, R. **Greek Tragic Theatre**: Theatre Production Studies. London: s.n., 1992.
- SANDIN, P. **Aeschylus' Supplikes**: Introduction and Commentary on v. 1-523. Göteborg: s.n., 2003.
- SOMMERSTEIN, A.H. **Aeschylus; Persians; Seven against Thebes; Suppliants; Prometheus Bound**. Cambridge; Massachusetts; London: s.n., 2008.
- TAPLIN, O. **The Stagecraft of Aeschylus**: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy. Oxford: s.n., 1977.
- TORRANO, J. **Ésquilo**: tragédias; *Os persas; Os sete contra Tebas, As suplicantes; Prometeu cadeeiro*. São Paulo: s.n., 2009.
- VÍLCHEZ, M. **Esquilo**: tragedias II; *Los siete contra Tebas; Las suplicantes*, Salamanca: s.n., 1999.
- WEST, M.L. **Greek Metre**. Oxford: s.n., 1982.

¹ Este trabajo ha sido presentado como ponencia en las *VIII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, realizadas en la ciudad de La Plata durante los días 18, 19 y 20 de septiembre de 2017.

² FURLEY; BREMER, 2001.

³ CALAME, 1977.

⁴ HENRICKS, 1994-1995.

⁵ SWIFT, 2010.

⁶ Parry (1978, p. 50-51) la incluye dentro del grupo que denomina “massive odes”, constituido por aquellas que superan los cien versos. “The grand-scale odes are more spacious and more leisurely. What they need, and get is a broad superstructure, one that a Greek audience would be well familiar with – the hymn or hymn derivative (...). Within this superstructure there is room for “digressions” to develop, and we constantly savour exquisite descriptions and reflections ranging from the pathetic to the profound.” (p. 53). La observación de Kitto (2011, p. 4) también resulta interesante: “the ode, one-sixth of the whole play, would take something like fifteen minutes in performance, the time of an ordinary symphony-movement.”

⁷ Sobre su complejión y sus trajes bárbaros, 120-122 = 131-133; 234-237; 432. No descartamos la propuesta de Sandin (2003: 37), quien sugiere la posibilidad de que la mitad o un tercio de las jóvenes presentara indicios de pertenencia a un rango inferior y no cargara ramos de suplicante. Estas servidoras de las Danaides no serían mencionadas hasta el final del drama (954; 977). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, su presencia no amerita su participación en la última oda, tal como se explica en el apartado I.4.1. En cuanto a la cantidad de coreutas, es improbable que hayan sido cincuenta, tal como han sostenido quienes consideraban a *Suplicantes* una obra primitiva. Evidencia textual interna parece favorecer el número de doce (204-224). Sobre el número de miembros del coro, Taplin (1977: 437).

⁸ Sobre anapestos de marcha, West (1982, p. 53-54). El metro se emplea siempre que la apertura del drama es llevada adelante por el coro. Actualmente, la tendencia es aceptar que los anapestos de marcha eran generalmente recitativos (acompañados por el *aulós*). Según Pickard-Cambridge (1988, p. 160), “this may be taken as certain where they are uttered by the chorus as they enter the orchestra, preceded by the flute player, as at the beginning of *Persae* and *Suppliants* and in *Agamemnon* 40-130, or when they form an introduction to a sung choral ode, as in *Persae* 532-47... and *Eumenides* 307-20”. En algunas ediciones o traducciones, sin embargo, se indica que el coro “canta”.

⁹ En el apartado II.3, profundizamos sobre la configuración, empleo y significación de los espacios escénicos en la obra.

¹⁰ El texto no ofrece evidencia acerca del ingreso de Dánao y, por lo tanto, persisten las controversias en torno al momento exacto de este suceso escénico. Unos conjeturan que habría llegado junto al coro (1); otros en el momento de su primer discurso (176). La primera alternativa es la preferida de los críticos en la actualidad –por ejemplo, Taplin (1977, v. 194) – aunque ya Mazon (1953, p. 19) sugería que Dánao habría ingresado “dans l’orchestre derrière ses filles” y que habría permanecido parado en una colina durante la canción, mirando hacia el horizonte. Según nuestro punto de vista, Dánao habría ingresado al mismo tiempo que el coro pero detrás de él, mostrando compañía y protección, pero sin acaparar la atención central puesta en el coro femenino. Finalizado el recorrido de ingreso, se habría ubicado sobre la elevación, vigilando el mismo sector de su ingreso, es decir, alerta a la posibilidad de peligro por la llegada de sus perseguidores, y divisando también el sector opuesto, preparándose para el verso 176, momento de su primera intervención, en que anuncia el arribo de habitantes locales.

¹¹ Rhem (1992, p. 66): “Bridging the gap between the heroic characters and the fifth century, tragic costumes and props often mirrored specific aspects of Athenian ritual life”. Aélion (1983, p. 16) describe el ritual de súplica y brinda

pruebas de su contemporaneidad para un espectador de la época con ejemplos históricos de Heródoto y Tucídides.

¹² Cfr. Aélion (1983, p. 15-44) para la estructura dramática del patrón de súplica. Adrados (1986, p. 7-8) propone dos tipos básicos para las tragedias que presentan este motivo temático: la “binaria”, en la que el suplicante se refugia en un templo o realiza los gestos rituales dirigidos a su oponente; y la “ternaria”, que encuentra más habitual, en la que, junto al enemigo o perseguidor, se presenta al salvador. La súplica, en el primer caso, “entra plenamente en el juego teatral, es un recurso más para hacer avanzar la acción” pero “es sólo un elemento episódico, nunca un elemento central en la pieza. Sólo cuando se introduce la estructura ternaria es la súplica un elemento central (...) sobre todo, porque con ello se cumple una exigencia del teatro: la existencia de al menos un *agón* en cada pieza” (p. 33). Lo esencial en el desarrollo, dice Adrados, ha sido entonces ligar el tema de la súplica a los *agones* rituales, tradicionales. Según esta propuesta, *Suplicantes* resulta el exponente por excelencia de la tipología ternaria.

¹³ FURLEY; BREMER, 2001.

¹⁴ FURLEY; BREMER, 2001, p. 2: “The cult hymn is a form of worship directed towards winning a god’s goodwill and securing his or her assistance or favour.”

¹⁵ FURLEY; BREMER, 2001, p. 3: “Hymns share many of the compositional elements characteristic of prayers: there is the same direct address of a deity, the same gesture of supplication and often the same express request for help or protection. A distinction may be possible here by considering both the compositional elements of the two forms and their differing function in worship”.

¹⁶ FURLEY; BREMER, 2001, p. 28-29.

¹⁷ La carencia de prólogo ha sido uno de los argumentos más poderosos a favor de la arcaicidad de la tragedia primero y, luego de 1952 (año en que se descubrió el *paíros* de Oxyrrinco que puso en cuestión la datación de la tragedia), de su “espíritu arcaizante”. Sin embargo, es improbable que una apertura coral tuviera reminiscencias arcaicas en la época de la puesta en escena de *Suplicantes*. Ya Garvie ha demostrado que no hay razón para suponer que el inicio con la *párodos* haya sido necesariamente más temprano que la utilización del prólogo, pues tanto la función natural de una como del otro era expositiva: explicar a la audiencia la situación dramática que sería representada y los datos espacio-temporales de la puesta en escena. Según el análisis que hemos realizado de la oda, su estilo narrativo y expositivo, aunque no cronológicamente lineal, puede comprobarse en la parte lírica con la mención de τὰ τε νῦν πειδείξω πιστὰ τεκμήρια (“mostraré pruebas confiables, las de ahora”, 52-53), cuya epexégesis consistirá en el relato de la situación actual de las Danaides. Garvie (1969, p. 121) realiza un recorrido histórico vinculado con el origen del prólogo y detalla el debate crítico en relación a esta postura. Asimismo, compara la *párodos* de *Suplicantes* con la de *Los Persas*, también carente de prólogo, y con los prólogos del resto de las tragedias conservadas de Esquilo. Para información más actualizada del mismo autor sobre el mismo tema, Garvie (2006b, p. 37). Furley-Bremer (2001: 284) señalan que “A prologue which sets out the 'pre-history' may seem Euripidean, but one should not forget that of Aeschylus' seven preserved tragedies there are four opening with an informative prologue: *Seven, Agam., Choe., Eum.*” Taplin (1977, p. 194), aunque afirma que las razones para usar una apertura coral fueron dramáticas más que cronológicas, opina que esta era una técnica pasada de moda en los últimos años de la década del 460 a.C.

¹⁸ Los críticos acuerdan en considerar que los primeros 39 versos, en metro anapéstico, llevan adelante la función expositiva. Cfr. Hogan (1984, p. 189), Vélchez (1999, p. 86), Sandín (2003, p. 36), Torrano (2009, p. 239), entre otros. Esta división de la oda en dos partes es coherente con las definiciones aristotélicas de *párodos* y *stásimon*. Cfr. *Poética*, 1452b 22-24.

¹⁹ Efectivamente, en *Suplicantes*, tal como en *Los persas*, el coro abre la obra con su canto de ingreso y, como Etéocles en *Siete contra Tebas* u Orestes en *Coéforas*, la obra se inicia directamente con los protagonistas y el relato que ellos mismos,

desde su punto de vista, realizan de la situación que padecen y que será objeto de la *performance*. En cuanto al tratamiento del coro en *Euménides* y *Suplicantes*, tanto de Esquilo como de Eurípides, y su diferencia del resto de las tragedias conservadas por tratarse de personajes principales, cfr., entre otros, Nestle (1930, p. 16). Para el caso particular de este coro, Garvie (1969, p. 106) y Sommerstein (1996, p. 158).

²⁰ El propio Pelasgo explica la diferencia entre la súplica en un altar público y uno privado en v. 365-366.

²¹ FURLEY; BREMER, 2001, p. 277: “hymns of certain sorts can be used to create atmosphere by the playwright, either to increase tension in an already fraught situation or as ironic backdrop against which the subsequent action unfolds contrary to expectation.” En v. 279 y ss., los autores se ocupan de los “himnos” de *Suplicantes*: v. 77-102 (Zeus); v. 524-599 (Zeus); v. 625-709 (Zeus y los dioses locales); v. 1018-1073 (Ártemis, Afrodita y Zeus), pero se detienen en dos pasajes: v. 77-102 y v. 524-537, junto con v. 590-600. En términos generales, los autores proponen (2001, p. 285): “The term ‘dramatic irony’ is not used often in Aeschylean criticism. But if the hypothesis sketched above about the plot of this trilogy is correct, then these hymns may have had an ironical effect at the first performance of this trilogy”. Como ha sido señalado previamente, las interpretaciones de la tragedia que caen en el lugar común de ampliar su lectura hacia las secuelas de la trilogía resultan débiles, ya que no se puede asegurar qué obras habrían acompañado a esta tragedia y cuál habría sido su argumento. Si el himno inicial instala una ironía, proponemos interpretarla como propia de la naturaleza inestable de quienes lo entonan.

²² FURLEY; BREMER, 2001, p. 275: “In a way, then, a dramatic hymn is an impostor: it is not a genuine cult hymn but rather an imitation of a cult hymn written for the fictional situation and performers of the play”... “The fictional quality of hymns in drama and the mix they represent of genuine cult practice and assimilation to the play mean that the playwright was free to draw on traditional forms such as paians, dithyrambs, wedding songs etc. in order to illustrate stages of a play's action, but at the same time these traditional forms had to be adapted to their new dramatic setting” (2001, p. 276).

²³ Kavoulaki (2011, p. 366) justifica muy acertadamente la “conciencia de autoridad ritual” de las Danaides. En el artículo, la autora analiza específicamente los anapestos introductorios de la obra: “... choral self awareness of ritual authority is not a mere mannerism, but represent well-planned strategies of influence and effect.”

²⁴ FURLEY-BREMER, 2001. El patrón de acción es reconocible en la tragedia por su grado de acabamiento: llegada procesional a un lugar sagrado, invocaciones, invitación a la interacción a través de los sentidos, ritual himnico y el pedido más importante, el de recepción o aceptación (v. 27).

²⁵ En general, la sección cumple con los principios de *enología* (mención de los dominios y privilegios del dios) y *eufemia* (con rechazo de expresiones inapropiadas) y se sirve de recursos tales como la *hypómnesis* (recordatorio narrativo acerca de cómo el dios ayudó en una ocasión previa); la *diégesis* (relato paradigmático acerca del dios) y/o la aretalogía (catálogo de los poderes y hazañas divinas; *ekphrásaís*) para compeler al dios y asegurarse de que resulte propicio.

²⁶ Las causas de la alteración son, fundamentalmente, dos: por un lado, dada la carencia de prólogo, el movimiento escénico a través de la *párodos* hacia la *orbéstra* exige una explicación dramática. Por eso, esta sección pone su acento en la situación de tránsito, es decir, en el cambio espacial que representa la marcha anapéstica. Por otro lado, la sección insiste en un segundo cambio, el de condición social, porque, ligada a la referencia espacial, se presenta la metamorfosis: un grupo de mujeres, vestidas exóticamente y con una apariencia física ajena, transforman su barbarismo en pertenencia, a través de la práctica del ritual griego de súplica.

²⁷ FURLEY; BREMER, 2001, p. 1. Los autores aclaran que la manera en que se realiza este abordaje del destinatario resulta indiferente para la distinción del género. El himno puede dirigirse a un dios de manera directa (*Du-Stil*), indirecta (*Er-Stil*) o a través del anuncio en primera persona. Para su definición, parten de Platón (*Leg.* 700b1-5), que da el primer indicio de una taxonomía antigua de la canción coral. Luego, toman la clasificación alejandrina de Proclo, fundamentalmente pragmática o funcional, ya que tiene en cuenta, primordialmente, el contexto de la *performance* (cfr. 2001: 11 y ss.).

²⁸ El verso 175 configura el cierre de la composición anular: $\square\psi\acute{o}\theta\epsilon\nu\ \delta\square\ \square\epsilon\kappa\lambda\acute{o}\upsilon\iota\ \kappa\alpha\lambda\acute{o}\upsilon\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ (*Ojalá que, desde arriba, escuche propiciamente cuando es invocado*).

²⁹ La cita del texto es de la edición de Sommerstein (2008, p. 290).

³⁰ La traducción del texto es personal.

³¹ CUZZI, 1970, p. 73; p. 85. Friis Johansen-Wittle (1980) *ad v.* 1): “Zeus $\square\ \phi\ \square\ \kappa\tau\omega\omicron$ is not an attested cult-title, but belongs among numerous Aeschylean creations invented on the analogy of existing cult- names of various types”. Cfr. también Sandin (2003 *ad* 1, p. 39), quien señala que el sufijo $-\omega\omicron$ es mucho más fuerte que el $-\omicron\varsigma$ de uso frecuente, que indica simplemente que el dios está conectado con alguna actividad. El sufijo elegido por Esquilo estaría marcando una actividad también desempeñada por Zeus, por eso esta podría ser considerada, en sentido amplio, “el que llega”. Así, Zeus es protector de quienes llegan, en este caso, como suplicantes.

³² Este uso puede observarse en los v. 347, 360, 616. Se retoma el neologismo del primer verso en v. 385 y 478-479. $\square\upsilon\nu\acute{\epsilon}\omicron\mu\alpha\iota$ usualmente se usa en el sentido de “suplicar”, tanto en la épica homérica como en el drama (*LSJ*: 826).

³³ La mención de Zeus refleja la hibridez cultural, ya que se lo invoca perteneciendo a dos espacios geográficos, el de origen y el de destino (cfr. v. 1 y v. 4-5). Respecto de Egipto como la “región de Zeus” (v. 4-5), Sommerstein (2008, p. 292) señala: “Egypt could be so called because it contained the famous oracle of Zeus Ammon at Siwwa; but to the Danaids it is more important that Egypt was the place where Zeus miraculously begot their ancestor Epaphus”.

³⁴ FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, 2011, p. 77: “En el mundo griego antiguo, regido por valores competitivos y cooperativos, ser miembro de un grupo es lo que confería y determinaba el *status* y la posición de un individuo en la escala de honor y definía su rol en la sociedad. La posesión y conciencia de este rol (tanto de parte del poseedor como de los otros miembros del grupo) proveía los índices de conducta esperada, sin los cuales la continuidad y estabilidad de la sociedad se veía amenazada. De allí que el $\xi\ \square\ \omicron\varsigma$, el *outsider*, el que “no pertenece”, fuera, en principio, un sujeto sin rol, sin derechos ni obligaciones, que ignoraba cómo conducirse, con el cual tampoco sabían comportarse los miembros del grupo. En consecuencia, la conducta institucionalizada que regía el comportamiento adecuado del $\xi\ \square\ \omicron\varsigma$ (sustantivo que designaba, a la vez, al hospedado y al anfitrión) proveía de reglas y patrones de expectativa que permitían la coexistencia entre aquellos que no eran del mismo grupo. De este modo, las instituciones griegas conocidas como $\xi\epsilon\nu\acute{\alpha}$ y $\square\kappa\epsilon\tau\epsilon\acute{\alpha}$ constituían un poderoso factor que mantenía las tensiones entre grupo e individuo dentro de límites tolerables”. El artículo citado observa la definición de los personajes de *Suplicantes* fuera o dentro de la red social que propone el espacio escénico de Argos a partir de los datos que ofrece la “*deixis social*” (Fillmore, 1971). Por su parte, Dobías-Lalou (2001, *passim*) considera $\square\phi\ \kappa\tau\omega\omicron$ a partir de la idea de integración social y lo analiza en relación con la repetición, en el v. 241, en boca de Pelasgo. Para la autora, no se trata de un “Zeus Suplicante”, sino de un “Zeus de los Suplicantes”. Apoyada en el examen de los tres constituyentes morfológicos del término (preverbo, tema verbal y morfema de sustantivo agente) y de las fuentes epigráficas, Dobías-Lalou concluye que (p. 614): “Des inscriptions de Cyrène et de Lindos font connaître, à l’actif et au passif, le verbe $\square\phi\ \kappa\epsilon\tau\epsilon\acute{\omega}$ ‘sortir de l’état de supplication, réintégrer dans une communauté civique’, tandis qu’à Cnide le rituel est décrit comme $\square\phi\ \kappa\epsilon\tau\epsilon\acute{\iota}\alpha$. On en déduit que Zeus est invoqué comme « celui qui réintègre les ‘suppliants’ (v. 1) et que le pluriel du v. 241 désigne l’ensemble des $\theta\epsilon\omicron\ \square\ \gamma\omega\nu\iota\omicron\iota$ qui, avec Zeus, vont participer à cette délivrance. L’intervention ‘poétique’ d’Eschyle doit consister en

deux traits archaïques, l'emploi de la base $\epsilon\kappa\tau\epsilon\upsilon$ - au lieu d' $\epsilon\kappa\epsilon\tau\upsilon$ - et le recours au suffixe $-\tau\omega\rho$ ".

³⁵ KAVOULAKI, 2011, p. 380: "Zeus, the first word in the play, seems neutral, but the epithet $\epsilon\phi\epsilon\kappa\tau\omega\rho$ by which he is invoked (another *ad hoc* formed noun) brings to the foreground the very fact of the chorus $\epsilon\phi\iota\zeta\iota\varsigma$ (arrival) which is intimately connected with the third (main) word of the sentence, the form $\epsilon\pi\acute{\iota}\delta\omicron\iota$."

³⁶ FLORES, 2007, p. 89. El subrayado corresponde a la autora, quien luego amplía: "Estudios actuales sobre el lenguaje realizados por Lakoff y Johnson revelan el sentido profundo de ciertas estructuras lingüísticas que en realidad representan estructuras de la mente", son las "metáforas orientacionales" (2007: 91). "... se puede indicar que $\epsilon\pi\acute{\iota}$ para Esquilo indica mucho más que una orientación espacial de los dioses, señala una forma de ver diferente de la humana. Mirar desde arriba, más allá de la raíz etimológica de cada verbo: $\epsilon\phi\omicron\rho\rho\acute{\alpha}\omega$, $\epsilon\phi\omicron\rho\rho\epsilon\upsilon\omega$, $\epsilon\pi\iota\sigma\kappa\omicron\pi\acute{\epsilon}\omega$, $\epsilon\pi\omicron\pi\acute{\alpha}\omega$, $\epsilon\pi\omicron\pi\tau\epsilon\upsilon\omega$ es mirar con la fuerza, vitalidad, intensidad, lucidez, clarividencia, bondad, inteligencia, virtud y punto de vista de un dios" (2007, p. 93).

³⁷ FLORES 2007, p. 97. De hecho, dentro de la taxonomía verbal que la autora propone, incluye $\epsilon\phi\omicron\rho\rho\acute{\alpha}\omega$ dentro de la categoría "los dioses miran juzgando".

³⁸ KAVOULAKI, 2011, p. 380: "by inviting the sight of the god, the chorus underline their coming to sight, their spectacular appearance."

³⁹ RHEM, 1992, p. 47: "The process is one in which the audience shifts from the immediate dramatic situation to the larger world of the play, and then moves beyond it, constantly negotiating different levels and formulating responses appropriate to them, inspired by (but hardly bound to) the initial commitment to dramatic illusion." Esta participación de la audiencia es la que permite inferir interpretaciones irónicas, ambiguas, contradictorias, anticipatorias o retrospectivas de diferentes momentos de la obra.

⁴⁰ Aceptación dada por el diccionario de la Real Academia Española, en www.rae.es.

⁴¹ El impacto se produce tanto sobre el espectador externo como sobre el interno, es decir, Pelasgo. Cfr. II.2.3.

⁴² *LSJ* 1540: "kindly, earnestly. Prop. with forward mind."

⁴³ CHANTRAINE, 1968, p. 1227.

⁴⁴ Sobre el léxico egipcio en *Suplicantes*, Adrados (1999, *passim*).

⁴⁵ En el v. 27 que da comienzo a la *euché*, el pedido a los dioses será que acepten esta condición que, evidentemente, no les es propia: $\delta\acute{\epsilon}\zeta\alpha\sigma\theta\epsilon\kappa\epsilon\tau\eta\gamma\eta\eta\ \epsilon\pi\iota\ \theta\eta\lambda\upsilon\gamma\epsilon\upsilon\eta\ \epsilon\ \sigma\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu\ \alpha\delta\omicron\iota\ \epsilon\ \pi\upsilon\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\iota\ \chi\acute{\omega}\rho\alpha\zeta$ *Admitid como suplicante a esta femenina formación con el aire reverencial de esta tierra*). Además, la *euché* recupera en este verso un término que cobra especial sentido en la tragedia, $\sigma\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu$.

⁴⁶ Johansen-Witttle (1980) entienden $\sigma\acute{\omicron}\lambda\omicron\nu$ en sentido político, como término derivado de $\sigma\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$. De este modo, $\sigma\alpha\sigma\iota\alpha\rho\chi\omicron\varsigma$ (v. 11) resulta ser, en su propuesta de traducción, "leader or originator of sedition". Sandin (2003 *ad* 11, p. 45) marca que en el griego clásico $\sigma\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ en su sentido político no significa sedición, sino "discord, faction, party strife or even civil war". Para Sandin, $\sigma\alpha\sigma\iota$ - se refiere al hecho de que Dánao y sus hijas han roto sus lazos con su familia en Egipto, y que por eso se ha iniciado una discordia. Sommerstein (2008, p. 293) traduce $\sigma\alpha\sigma\iota\alpha\rho\chi\omicron\varsigma$ como "originator of civil strife". La posición de Kavoulaki (2011, p. 377) resulta más atinada, en tanto no le confiere un significado político, sino de ocasión específica, pues señala que el término $\sigma\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ está vinculado a la actividad coral y a la formación, en particular. Por eso, para la autora, "the general usage of the word *stasis* in choral contexts seems to justify its choice at this ritually important moment when the chorus *qua* chorus and, at the same time, as a band of *parthenoi* is solemnly approaching a religious *locus* (1, v. 189-90), carrying the ritual symbols of supplication (v. 21-22) and invoking the gods (Zeus and others, 1, 23-26), with the obvious intention of taking up their positions to sing and dance (v. 40-175) a hymn and prayer to gods and heroes and particularly to Zeus..."

⁴⁷ KAVOULAKI, 2011, p. 384.

⁴⁸ *LSJ* 1648 y Chantraine (1968, p. 1050): “Cette famille de mots issue d’une racine exprimant une notion simple “arranger, préparer” a éclaté avec des sens très divers...” Si bien, entre estos sentidos posibles, Chantraine consigna *στόλος* como “expedición,” no se concentra en el examen de este vocablo. Lo que debe destacarse de su análisis etimológico es, sin dudas, la afirmación de que la raíz de esta familia supone la idea de “preparar”, idea que se respeta en nuestra sugerencia de interpretación del término como “formación coral”.

⁴⁹ Por eso *στόλον* puede traducirse como “equipamiento”, si se resalta el objeto; “expedición” o “misión”, si el acento se pone en la acción; y “tropa” o “banda” si se hace hincapié en el sujeto.

⁵⁰ Es necesario resaltar el hecho de que el v. 11 constituye también la primera vez que las jóvenes aportan un dato identificatorio específico respecto de ellas. En este sentido, la elección de *στασιαρχος*, compuesto de *στάσις* (que comparte la raíz de *στόλον*) y *αρχων*, ilumina el rol crucial de Dánao como líder e instructor del coro, tesis que desarrolla Kavoulaki (2011) en el artículo citado.

⁵¹ Gould (1973, p. 91).

⁵² Esta posición se revierte más tarde (v. 169), cuando el tiempo transcurrido y la desesperación invierten los roles de agente y paciente.