



Los silencios de Esquilo

Delia Deli

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Desde que Bruno Snell subrayó la fuerza vital del pensamiento de Aristófanes, expuesto en *Las ranas* y referido a Esquilo y Eurípides, su afirmación acerca de la influencia que el poeta cómico ejerció, no en la poesía posterior sino en la crítica de la poesía y en las discusiones estéticas, fue haciéndose sentir hasta dejar manifiesto el verdadero valor de sus observaciones¹.

Cuando los dos poetas trágicos aparecen en escena junto a Diónysos, el dios pregunta: “Esquilo, ¿por qué callas? Oyes su palabra” (v. 831): Se refiere a la pretensión de Eurípides de retener el trono de la tragedia y ser superior a Esquilo. Nuevamente interviene Eurípides para señalar que su contrincante al comienzo se muestra desdenguado, como siempre suele presentarse en sus tragedias.

Ya abierto el debate entre los dos contendientes, Aristófanes le hace decir a Eurípides que Esquilo es un “impostor y tramposo” (v. 909) al engañar a los espectadores formados por Frínico. Inicialmente presenta a un personaje, por ejemplo un Aquiles o una Níobe, con un velo, sin que abran boca. Diónysos lo confirma. Después de escuchar a Eurípides referirse a las cuatro estrofas sucesivas que el coro canta, mientras los personajes permanecen en silencio, *esígon*, el dios comenta: “Yo me regocijaba con el silencio, y esto no me deleitaba menos que los charlatanes actuales” (vv. 916-917). Y cuando, más adelante, Diónysos pregunta por qué Esquilo hacía esto, Eurípides afirma que era “por fanfarronería, para que el espectador permaneciera esperando que Níobe dijera algo y así él seguía avanzando” (vv. 919-920).

Recién al promediar la pieza el personaje pronunciaba una docena de palabras pesadas como bueyes y solemnes, desconocidas para el público.

Frente a esta actitud, Eurípides se jacta de hacer decir al primer actor que aparecía en escena el origen del drama; y de que ninguno dejaba de hablar, y sostiene que lo hacía por espíritu democrático. Y agrega:

1 SNELL, B. *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg (1995): *Denn nicht auf das Dichten selbst, sondern auf das Urteilen über Dichtung,*

auf die ästhetischen Diskussionen hat er Einfluß gewonnen, der bis in aktuelle Erörterungen über die Poesie nachwirkt... VI, pp. 162-163.

“Después, a estos que están aquí les enseñé a charlar...” (v. 954). Se explica: también aprendieron de él a pensar, ver, comprender, dar vueltas, amar, maquinarse, sospechar males, considerar todo. Él, en efecto, presenta temas domésticos, sin rasgos ampulosos, y todo el mundo lo entiende. No deja de tener algo de razón.

Al menos tres piezas de Esquilo mostraban al protagonista sentado en silencio, como lo parodia Aristófanes, con la cabeza y el rostro cubiertos por un velo, y por largo rato a partir del comienzo. Ya fue mencionada Níobe, afligida por la muerte de sus hijos. Aquiles en *Los mirmidones* aparecía nutriendo su cólera contra Agamenón y sordo ante las súplicas de la embajada que el rey le enviara para aplacarlo. *Los frigios* o *El rescate de Héctor*, otra vez se centraba en Aquiles, apesadumbrado por la muerte de Patroclo².

Hacia el final del *pnigos*, distribuido entre la jactancia de Eurípides y la parodia de Diónyos, que comparaba la actitud actual de los atenienses habituados a examinarlo todo, con a la situación anterior en que “los seres más estúpidos, estaban sentados con la boca abierta, como tontos melosos” (vv. 989-991), el coro se dirige a Esquilo y lo hace con un verso de *Los mirmidones* (fr. 131) pronunciado por Aquiles furioso porque le han quitado a Briseida. De la misma tragedia Aristófanes atribuirá a Eurípides el fr.132.

Esquilo decantó sus medios aceleradamente y dinamizó, en términos rigurosos, por una parte la estructura de sus piezas, por otra el ritmo dramático.

Aunque parezca obvio decirlo, recordemos que, el diálogo entre el actor y el corifeo, es enriquecido por Esquilo con la intervención de un segundo actor y más tarde por Sófocles con la del tercero. Con esta innovación la *Orestía* habrá de presentarse, al final de la carrera y la vida del poeta, sin evidencias de la necesidad de otras participaciones actorales. La máscara permite al creador, más allá de todo significado ritual, multiplicar los personajes y hasta prescindir parcialmente del coro y su corifeo. Y no se niega por eso, como lo subraya Albini, que éste sea “el elemento inmóvil, el oráculo, el destino, mientras la palabra es el elemento móvil, fluido”; y que con ese artificio se crean “dos polos, el de la realidad y el de la simbolización”³. Hasta podría justificarse la profusión de interjecciones en la tragedia y la comedia para compensar, por la figura tonal, la imposibilidad de transmitir estados de ánimo o emociones. El edificio del teatro griego no admite el primer plano. El silencio compensado por un gesto está excluido.

Al final de su carrera Esquilo sabe valerse del silencio, recurso aparentemente ajeno al lenguaje teatral, con nueva maestría. En el prólogo del *Agamenón*, el vigía, que desde largo tiempo cumple la guardia sobre el techo del palacio y sigue el curso de astros y estaciones sin dejarse oprimir por el sueño, por fin contempla la señal de las

2 DOVER, K.J. *Aristophanes: Frogs*, Oxford (1994), pág. 307.

3 ALBINI, U. *Nel nome di Dioniso*, Milano (1994), pág. 76.

antorchas que anuncian la caída de Troya. Correspondería que ante tal noticia la reina lanzara un grito jubiloso. Él danzará, se augura, una danza de preludio por el regreso victorioso de su rey. Pero debe guardar silencio.

Dice:

“Ojalá pueda estrechar a su retorno la mano amada del señor de esta casa con la mía. Callo (*sigō*), lo demás. Un gran buey pesa sobre mi lengua” (vv. 34-37).

Y enigmáticamente añade:

“La casa misma, si tuviese voz, hablaría muy claro. Porque yo, por mi voluntad, me dirijo a los que saben y olvido frente a los que ignoran” (vv. 37-39).

En este punto, el escoliasta del *Florentinus* o *Laurentianus* aclara que se refiere al “adulterio de Clitemnestra”, mientras que el del *Farnesianus*, menciona el verso 37 referido al buey sobre la lengua explicándolo en relación con “los que no hablan por alguna causa”, y termina ingenuamente diciendo que el vigía teme que algún castigo se abata sobre él. Pero es evidente que frente a la técnica de Eurípides de verbalizarlo todo, el arte de Esquilo sugiere mucho más de cuanto pueda expresarse a través de la palabra. También entre su público están los que saben —y a ellos se dirige el poeta—, y los que ignoran.

En cuanto a la imagen del buey sobre la lengua, Fraenkel⁴ rechaza la acepción basada en fuentes como Pollux o Diogenianus, del s. II de nuestra era, o Hesiquio (s.V ?), que interpretan “buey” como “dinero”, con un concepto de soborno que no parece apropiado aplicar al guardián. Recuerda en cambio a Teognis 815: “Un buey sobre mi lengua, pisándola con su fuerte pata, me impide hablar, aunque esté al tanto”.

También cita Fraenkel la imagen de la llave como instrumento simbólico del silencio en Sófocles (*Oe.* C. 1051 ss.), en relación con los misterios de Eleusis. El puente entre las dos imágenes surge del mismo Esquilo (fr. 316 N):

“Tengo una llave sobre la lengua como guardián”.

La expresión debe haber estado difundida como forma popular muy vívida e incorporada coloquialmente para transmitir el sentimiento de una violencia aceptada.

La *párodos* ofrece otro ejemplo conmovedor de silencio provocado por fuerza. El coro recuerda la angustia y las dudas de Agamenón y su

4 FRAENKEL, E. *Aeschylus-Agamemnon*, 3 vols., Oxford (1950), Vol. II, pág. 23.

decisión de sacrificar a Ifigenia. No enmudecen los personajes por sí mismos. En un contenido narrativo inserto en el canto y de un patetismo poco frecuente en Esquilo, el silencio es impuesto desde el exterior. Agamenón se atreve a hacerse “sacrificador de su hija” (v. 224) bajo el yugo de la necesidad, *anáanke*, y el soplo de un viento “impío, impuro, sacrílego”. Ordena a sus servidores llevar a Ifigenia, como a una cabra, sobre el altar, envuelta en sus peplos. “En guardia, reprimen la voz de imprecación contra el palacio, de su hermosa boca, por la violencia y el furor mudo de los frenos” (vv. 235-238) para no dejarla hablar, como interpreta uno de los escolios a un texto conjetural, o tapándole la boca con las manos a manera de frenos, según otro, de modo de que no pueda gritar con indecible furia.

En la trama del *Agamenón* el proceso verbal es puesto a prueba; quien calla sabe y sugiere, quien habla puede mentir y distorsionar la realidad.

Clitemnestra sostiene dos extensas *rhéseis*. En la primera el mensaje de las antorchas desde Troya es descrito. Una breve intervención del corifeo separa esa parte de la siguiente que preanuncia las palabras del heraldo y señala padecimientos de vencedores y vencidos. También anticipa aquello no lícito que por lucro cometerá el ejército y que constituye una ofensa a los dioses. Según el corifeo ella “habla prudentemente, *eufrónos*, como un varón prudente” (v. 351).

El episodio siguiente confirma los anuncios y las presunciones previas: padecimientos incontables de los griegos y despojo de los vencidos ofrendados a los dioses. Clitemnestra recuerda su grito de júbilo ante el anuncio nocturno de la conquista de Troya, la incredulidad de quienes la criticaban al verla persuadida por señales de fuego.

“¿Para qué hablar más extensamente?”, se pregunta. “Por el señor mismo me enteraré de todo” (v. 599). Es el *ánax*, como si por un conjuro, eludiera llamarlo por nombre. Envía su mensaje al que llama “su venerable esposo, *aidoios*” (v. 600). Si, como sostiene Fraenkel⁵, el término está empleado con sentido homérico, y si se piensa que en el verso 1657 él lo aplica a los ancianos del coro, sus enemigos declarados, si bien con el atenuante de un texto restaurado y por lo tanto dudoso, puede admitirse la acepción de “vergonzoso” o “vil”, y, en el primer caso, no del que padece sino de quien provoca vergüenza.

Clitemnestra insta al mensajero a que anuncie a su esposo su deseo de que vuelva cuanto antes —y dice la verdad—, amado por la ciudad; que hallará en su casa una esposa fiel como la que dejó al irse —y miente—, perra guardiana benigna para él y hostil para los mal dispuestos contra él —y vuelve a mentir—. Y que sigue “igual en todo lo restante” (v. 609) porque no conoce el placer del amor...; hasta que finalmente alcanza la hipocresía extrema: “Tal es la jactancia, colmada de verdad; no es deshonor que una mujer noble la proclame” (vv. 613-614).

5 FRAENKEL, E. *op. cit.* (1950) vol. II, pág. 298.

Cuando, a su llegada al palacio, Agamenón responde a Clitemnestra y le señala que ella ha hablado extensamente, “conforme a su ausencia”, no exagera. El discurso de bienvenida de la reina ha sido una larga sucesión de exageraciones y falsedades. Pero más notables son las palabras finales en que, por primera vez, no miente, y entre astucia e ironía manifiesta su oculto designio.

Clitemnestra ordena a sus esclavas:

“De inmediato quede cubierto de púrpura el camino, para que la justicia, *Dike*, lo conduzca a una casa inesperada. Mi preocupación, no vencida por el sueño, dispondrá justamente, con la ayuda de los dioses, lo determinado por el destino” (vv. 910-913).

El episodio se cierra con la invocación a Zeus de Clitemnestra, que, después de haber desplegado su locuacidad y persuasión, nuevamente oculta sus móviles:

“¡Zeus, Zeus, que llevas todo a término, cumple mis votos! Y que te importe aquello que hayas de cumplir” (vv. 973-974).

Y todos, espectadores o lectores, sabemos qué calla Clitemnestra y a qué apuntan sus votos.

Quizás uno de los recursos más innovadores y vigentes lo ofrece el personaje de Casandra, el trofeo del Rey, antes princesa y ahora esclava. Por ella había intercedido Agamenón antes de avanzar sobre la púrpura hacia el palacio y su muerte.

En el cuarto episodio Clitemnestra la incita a bajar del carro y entrar, y continúa:

“Si no tiene, como una golondrina, un lenguaje bárbaro desconocido, hablándole con razón la persuadiré en su ánimo” (vv. 1050-1052).

Después del corifeo insiste Clitemnestra. La falta de respuesta la atribuye a la imposibilidad de Casandra de comprenderla. Probablemente no pueda hacerlo con su voz; ha de explicarse, entonces, con las señas de su mano de bárbara.

En contraste con la larga polémica que sostiene el absurdo de una respuesta por parte de quien no entiende la pregunta, el comentario de Denniston-Page⁶ nos aparece atinado. Sostiene que Clitemnestra asume que Casandra al menos debe entender que se la invita a dejar el carro y entrar al palacio, y puede manifestar su respuesta mediante un gesto.

6 DENNISTON, J.D., PAGE, D. *Aeschylus Agamemnon*, Oxford (1957).

Importa fundamentalmente el recurso escénico. La tensión que se plantea ante la figura estática de Casandra y la urgencia disimulada de Clitemnestra por hacerla entrar presenta un planteo más dinámico que el de los versos iniciales. Las dos últimas estrofas se referirían al fracaso del proceso de comunicación. Aun cuando habla, Casandra está condenada por Apolo a decir la verdad y no ser creída, y aunque el coro al comienzo considere que ella divaga llevada por un dios, *theophóretos* (v. 1140), paulatinamente reconoce que su palabra es aun demasiado clara y que hasta un niño la entendería, y afirma: “a nosotros nos parece que profetizas cosas creíbles” (v. 1213).

Con acierto puede hablar Goldhill de “una dramática yuxtaposición entre la mujer que miente y persuade a todos y la mujer que dice la verdad y no persuade a nadie”⁷, así como del planteo de poderes y peligros en la oposición verbal en tanto recurso central de la trama y del conflicto entre Agamenón y Clitemnestra.

Después de Esquilo, los otros dos trágicos se valdrán del silencio reiteradamente. Así, en Sófocles encontramos al pastor que no quiere revelar la verdad a Edipo y al que éste amenaza: “Si no quieres hablar de buen grado, hablarás por fuerza” (v. 1152); y en Eurípides, a Fedra que, para señalar la causa de su padecimiento y confesar su amor, ante la mención de Hipólito por parte de la nodriza grita: “De ti, no de mí lo oíste” (v. 352).

En esa larga tradición que muestra la tragedia como espacio de la palabra, en que guerras, muertes, catástrofes, sucesos dignos de piedad como la ceguera de Edipo o el suicidio de Yocasta, Antígona, Hemón, Deyanira, se conocen a través de relatos de mensajeros, en ese marco, paso a paso, el debate de razones impone su predominio y marca la verdadera dimensión, el verdadero conflicto, de mayor peso que la acción externa. No obstante, cada lector o espectador de Esquilo habrá de recordar siempre las figuras hieráticas o inmóviles que todo lo expresan con su silencio.



7 GOLDHILL, S. “The language of tragedy: (Ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge. (1997), pág. 140.
rhetoric and communication” en Easterling P.E.