

Tres figuras silentes en
la dramaturgia de Esquilo

Luz Pepe de Suárez

Universidad Nacional de La Plata
Argentina

La problemática desarrollada en torno al lenguaje y sus alcances semánticos como las especulaciones relacionadas con el valor expresivo del silencio acumulan una copiosa bibliografía al momento actual, y desde la más remota antigüedad clásica los poetas han utilizado ambos instrumentos —lenguaje y silencio— como elementos fundamentales de la creación poética. Del uso y abuso del primero contamos desde Homero a nuestros días una amplia gama de variantes que despliega un largo friso de recursos e imágenes literarias. Pero el segundo ha sido sólo utilizado en ocasiones especiales y por poetas singulares, aunque su valorización como elemento expresivo también reconoce su origen en la antigua Hélade. Nos referimos específicamente al uso que de él hace en sus tragedias Esquilo, el poeta que encabeza el legado dramático de Grecia. Son muchos los testimonios que confirman esta particularidad del estilo del gran trágico, puesto que la crítica desde la Antigüedad a nuestros días ha señalado en mayor o menor grado esa singular insistencia en incorporar a sus tragedias personajes que desempeñan papeles de importancia —a veces protagónicos— y a los cuales mantenía en escena silentes durante largas tiradas de versos.

Aristófanés ha dejado atestiguada para la posteridad esta característica del primer trágico griego en la contienda caricaturesca del mismo con Eurípides que constituye el segundo agón de *Ranas*.

Πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἂν καθίσειν ἐγκαλύψας,
'Αχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς
πρόσχημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

...Ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὄρμαθους ἂν
μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἂν· οἱ δ' εἰσίγων (vv. 911-915).

“En primer lugar, pues, colocó a uno sólo (personaje) oculto, a algún Aquiles o Níobe, sin mostrar el rostro, meros figurantes de la tragedia que no murmuraban ni esto... El coro se apoyaba continuamente en cuatro encadenamientos de cantos sucesivos. Pero éstos callaban”.
(Trad. L.P.de S.).

Es de lamentar que precisamente las dos obras dramáticas a las que hace referencia Aristófanes no se hayan conservado y tan sólo hayan llegado fragmentos hasta nosotros. En la década del treinta el hallazgo de Breccia permite acceder a veintidós versos de Níobe en los que se describe el dolor de la infortunada madre y se estipula la necesidad de no transgredir la medida humana. Pero estos versos están terriblemente mutilados y no nos es posible reconocer a quien habla. La crítica acuerda en su gran mayoría en adjudicar el parlamento a la nodriza y Lesky¹ sostiene que es poco probable que sea una divinidad la que se dirija en esos términos a la afligida Níobe. Pero también se puede suponer que es Níobe la que habla, en cuyo caso la crítica se inclina a pensar que el pasaje correspondería a la segunda parte de la obra dado que Níobe constituye junto con Aquiles un referente establecido del mencionado recurso del poeta de dejar determinados personajes en silencio en escena durante un tiempo relativamente largo y hacerlos hablar solamente luego de que hubiera transcurrido la mitad del drama. El fragmento importante del descubrimiento de Breccia está constituido por treinta y dos versos (también deteriorados) de *Mirmidones*. Curiosamente ésta sería la primera tragedia de la trilogía integrada por *Nereidas* y *Los Frigios* o *El rescate de Héctor*, en dónde Esquilo utiliza precisamente la misma técnica del personaje silente —en este caso Aquiles sumido en un prolongado silencio debido al dolor de la muerte de Patroclo— a la cual se refiere Aristófanes en el citado pasaje del segundo agón de *Ranas*. Alsina² se apoya en este importante aspecto de la técnica dramática esquilea para validar su tesis acerca del influjo del arte sobre la poesía, sosteniendo que recuerda los procedimientos “mudos” de la pintura.

“Como es bien sabido, en efecto, constituye uno de los rasgos de Esquilo la presentación de escenas en las que el personaje principal permanece largo tiempo sin pronunciar una sola palabra, como espiritualmente ausente de la escena. Los casos de Níobe, Atosa, Casandra, son bien conocidos unos directamente (Casandra y Atosa), otros por referencias. Pausanias (X, 25, 10) señala a este respecto que tales actitudes recuerdan un poco la técnica de Polignoto y Plinio añade (NH, XXXIV) que también el arte de Calamis utiliza estos procedimientos”.

A los personajes silentes mencionados por Alsina habría que agregar el de Prometeo en el comienzo de la obra, la única que se conserva de la trilogía dedicada al Titán. Durante casi cien versos en los que Kratos abusa de él y azuza al remiso Hefesto a preparar el suplicio cumpliendo las órdenes de Zeus, Prometeo permanece sin respuesta y, amurallado en la dignidad de su silencio, ni siquiera contesta las palabras afligidas del dios de la fragua que ejecuta a desgano y con dolor el mandato del

1 LESKY, A. *Historia de la literatura griega*. Madrid, Gredos, 1976.

2 ALSINA, JOSÉ. *Literatura Griega*. Barcelona, Ariel, 1983: p. 281.

Olímpico. Hefesto se conduce y compadece al Titán caído, un ser de su propia raza, mientras Kratos lo urge e intenta con insidiosas palabras malquistarlo con él

Τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς
θηητοῖσι κλέψας ὥπασεν· (vv. 7-8).

“Pues tu flor, resplandor del fuego asistente de todas las artes, después de robarlo lo entregó a los mortales”. (Trad. L.P.de S.).

Hostigado por Kratos, ultrajado en su divinidad, el Titán permanece mudo, acorazado en un silencio impenetrable y soberbio. Kratos hace gala de una violencia verborrágica y una malignidad brutal a la cual Hefesto opone su piedad inhábil e impotente. Mientras cumple a su pesar la odiosa tarea de encadenar a Prometeo a la roca del tormento impuesto por el Olímpico, recuerda el parentesco cósmico que los une e intenta suavizar con sus reflexiones el castigo, sin percibir que la descripción de los sufrimientos que va detallando aumenta el suplicio inacabable. Kratos reacciona con violencia urgiendo al dios a terminar su tarea, a apretar más aún grillos y cadenas mientras Hefesto lamenta su oficio y su odiosa labor. Y Prometeo calla, en un silencio dramático, significativo, que va acumulando tensiones y se presiente cercano al estallido. La última agresión de Kratos se materializa en un juego lingüístico que burla con acritud el nombre del héroe. Croiset³ sostiene, refiriéndose a este pasaje, que

Jamais réalisation plus puissante d'un véritable martyr n'avait été portée sur la scène. Mais rien sans doute n'était plus propre à émouvoir les cœurs que le silence hautain et méprisant du supplicié. Si cette maîtrise de l'âme sur le corps révélait immédiatement en lui une nature surhumaine, elle laissait sentir aussi une tempête secrète dont on attendait l'éclat. Et déjà on pouvait deviner que c'était dans l'âme de ce personnage muet qu'allait se passer tout le drame.

Kitto⁴, a su vez sostiene que la inclusión de tres actores en el prólogo se debe a un propósito definido de Esquilo, ya que el resto del drama centra su interés solamente en el héroe y su destino.

It has been said that he used three actors together only on the condition that all three should not speak at once, but such timidity is not in the least like Aeschylus. He rarely wanted three actors to be speaking together because his tragic conceptions did not run in this direction. Here at last the case is perfectly

3 CROISSET, M. *Eschyle*. Paris, Les Belles Lettres, 1965: pp. 56-8.

4 KITTO, H.D.F. *Greek Tragedy*. London, University Paperbacks, 1966: pp. 56-58.

clear. The third actor enabled Aeschylus to represent the crucifixion scene in progress without sacrificing the great dramatic effect of Prometheus' disdainful silence; his mind is fixed on Zeus, and he will not condescend to speak to his minions.

Analiza luego las diversas posibilidades dramáticas que podría haber usado Esquilo en este caso y sostiene como la más adecuada la situación dialógica de los dos personajes opuestos y enfrentados de Kratos y Hefestos. Según Kitto este contraste entre la maligna brutalidad de Kratos y la repugnancia de Hefesto ante la crueldad ilimitada del castigo (aun admitiendo que Prometeo ha actuado mal –πέρα δίκης–)

... gives us a powerful sense of Prometheus stature that he so superbly ignores it, and it contains a strong criticism of Zeus.

y añade

However, neither the accusation nor the sympathy draws a single word from Prometheus.

En Persas es asimismo evidente la intencionalidad en el manejo del silencio como recurso de significación, ya que se revela en las primeras palabras de Atosa luego de asistir muda, transida de angustia y expectante, al diálogo lírico entre el coro y el mensajero, que ocupa tres estrofas con sus correspondientes antistrofas (vv. 256-289).

La llegada del mensajero con sus ominosas noticias ha puesto fin a la *estichomythía* entre el corifeo y la reina. Los ancianos consejeros reciben con un alarido de dolor las informaciones del mensajero:

τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν

“la flor de los Persas cayó destruida” (v. 252),

στρατὸς γὰρ πᾶς ὅλωλε βαρβάρων

“todo el ejército de los extranjeros pereció” (v. 255)

y el lamento ya no se interrumpe. Los ancianos ya no preguntan, gimen en respuesta a cada nueva información del mensajero que va acumulando imágenes del desastre:

Πλήθουσι νεκρῶν δυσπότημος ἐφαρμένων

Σαλαμίνας ἀκταὶ πᾶς τε πρόσχωρος τόπος

...πᾶς δ' ἀπώλλυτο

στρατὸς δαμασθεὶς ναίοισιν ἐμβολαῖς (vv. 272-9).

“Las riberas de Salamina y los sitios vecinos están repletos de los cadáveres miserablemente corruptos
... Todo el ejército ha perecido,
vencido por la irrupción de las
naves enemigas”. (Trad. L.P. de S.).

El silencio de la reina madre durante todo este cúmulo de horrores se extiende tenso, aterrado, esperanzado y expectante. Esquilo ha elegido magistralmente la ubicación de este silencio cargado de significado dentro de la estructura dramática de la obra. Atosa está anonadada por las noticias del desastre que enuncia el mensajero, pero dentro del estupor, del dolor de la reina, la angustia de la madre pugna por salir a la luz: quiere y no quiere preguntar. Una idea fija la obsesiona. El mensajero acaba de referir la aniquilación del más poderoso ejército de Asia y en medio de ese desastre su corazón busca sólo a un hombre y no se anima a preguntar por él:

Σιγῶ πάλαι δύστηνος ἐκπεπλεγμένη
κακοῖς. (vv. 290-1).

“Callo desde hace rato, desdichada, golpeada por los males”.
(Trad. L.P. de S.).

Son las primeras palabras que puede formular y que inician un parlamento que llora el infortunio de su pueblo y evidencia una angustia aún tan intensa que no le permite interrogar abiertamente al mensajero y preguntarla generalizando:

λέξον καταστάς, κεί στένεις κακοῖς ὄμως,
τίς οὐ τέθνηκε, τίνα δὲ καὶ πειθήσομεν
τῶν ἀρχελείων, ὅστ' ἐπὶ σκητουχία
ταχθεῖς ἄνανδρον τάξιν ἡρήμου θανῶν (vv.295-8).

“Dime, luego de haberte tranquilizado, y aunque igualmente gimas por los males, quién no ha perecido y a quién lloraremos de entre los comandantes; quién elegido para el cetro, deja, después de haber muerto, su puesto vacío”. (Trad. L.P. de S.).

El mensajero entiende, y su respuesta llega rápida y concisa

Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος (v. 299).

“Jerjes mismo está vivo y ve la luz” (Trad. L.P. de S.).

La exclamación de alivio exultante de Atosa confirma nuestra suposición y explicita la carga significativa de su silencio.

Last but not least debemos recordar otro de los grandes silencios en la única trilogía que ha llegado completa a nuestras manos: la escalofriante elocuencia del silente personaje de Casandra en la escena que antecede al famoso *kommós* de *Agamenón*, se yergue como uno de los ejemplos más perfectos del manejo trágico de este recurso en las hábiles manos del dramaturgo.

Es preciso situarse en la escena: Agamenón ha descendido del carro que lo ha traído vencedor de Troya, con el botín conquistado. Casandra forma parte —la más preciada tal vez— de ese botín. Y ha entrado en el palacio pisoteando la púrpura que Clitemnestra ha extendido bajo sus pies. Casandra ha asistido muda a la pirotecnia verbal que se ha desplegado entre los esposos. La escena ha quedado ahora vacía, salvo por el personaje silente sentado en el carro. El coro canta “un canto sin lira” “treno de las Erinias” (ἀνευ λύρας - θρηνον Ἐρινύος), cuyo tema es el miedo y que utiliza un lenguaje de tono profético. La reina ahora vuelve a salir del palacio y dirige su atención a la figura silente que permanece inmóvil en el carro, invitándola a entrar. Sus designios son evidentes: la esclava acompañará al Rey en el sacrificio. Usando un lenguaje persuasivo y asistida por el Coro intenta traspasar el bloque de silencio del que se ha rodeado la prisionera. Si leemos detenidamente las palabras de la reina, comprobaremos que está utilizando un discurso semejante al de la iniciación mística (vv. 1050-2 y 1060-1). Pero esta vez la víctima conoce lo que le espera, y, sorda y ciega —y muda— a halagos y amenazas, permanece silente y altiva. Clitemnestra la abandona por imposible y entra al palacio. La urge el sacrificio a consumir. Y la escena vuelve a quedar vacía a no ser por la figura muda de la cautiva que se envuelve en su manto de silencio y dignidad frente al ominoso destino que le espera. Este silencio denso, cargado de tensiones, que se va acrecentando en intensidad hasta lo intolerable, es el disparador directo del clímax y hará eclosión en el *kommós* que le sigue. En este silencio se apilan, se acoplan y giran enloquecidas, en la mente del personaje que se prepara para enfrentar a la muerte, un sinnúmero de cargas, recuerdos, pasiones enfrentadas. Ahí está Troya incendiada, su pueblo destrozado, su familia aniquilada o esclava y repartida como ganado entre los vencedores, su dignidad de sacerdotisa de Apolo, su don y su castigo —jamás será creída—, el pasado siniestro de esa casa a la que ha llegado, el olor a sangre que la rechaza, las Erinias danzando en el tejado, el diabólico festín de Atreo, el hacha que la aguarda en el baño y que consolidará en la muerte su unión con el destructor de su patria. Todo eso y aún más bulle y se agita en el silencio terrible de Casandra, y el espectador lo siente a flor de piel mejor, mucho mejor, que si Esquilo lo hubiera expresado en palabras. Y cuando estalla el *kommós* con el alarido de invocación a Apolo, el dios que ha causado su perdición, es en el momento justo en que la tensión se ha vuelto intolerable. Kitto⁵ sostiene:

5 Kitto, *Op. cit.*, pp. 75-6.

The dramatic technique here is superb, it has often been dismissed as mere ineptitude. Cassandra takes no notice of anything said to her; the others are baffled, and the desperate suggestion that she, not knowing Greek, may need an interpreter, is the measure of their bewilderment. Soon it will be the chorus that needs an interpreter (v. 1254). Clytemnestra is totally defeated. The fact is obvious, but why does Aeschylus contrive it? The reason begins to appear when at last Cassandra does speak, or rather scream —not against Agamemnon, or the Greeks, or even the folly of her brother Paris, but, most unexpectedly, against Apollo, my 'destroyer'.

Es preciso reconocer el acierto de la tesis de Kitto. Durante la larga escena que sigue Casandra vuelve una y otra vez sobre el asunto presentándose en todo momento como una víctima de Apolo. Recuerda una a una las instancias de su pasado y descubre detrás de cada una de ellas el designio del dios. Él es quien la ha traído hasta esta mansión de horrores presentes, pasados y futuros, y Agamenón y Clitemnestra no han sido más que sus brazos ejecutores. Para Kitto⁶

It was to prepare us for this that Aeschylus for so long kept her aloof, as if in a world of her own; and when at last she does go into the palace, it is not before she has torn off her prophet's insignia, in a kind of trance, and made us feel that it is none than the god himself who, in his anger, is driving her to die.

Tanto en el caso de Prometeo como en el de Casandra, Esquilo opone a los dos tiempos de silencio un estallido verbal del personaje silente en donde el uso del lenguaje, típicamente esquileo, se proyecta rico de imágenes, cargado de metáforas, oscuramente simbólico, alcanzando un extraordinario nivel lírico.

George Steiner⁷ en un libro titulado *Lenguaje y Silencio* en donde reúne varios trabajos de estética que contemplan diversos aspectos del tema, dice que en ciertos autores a menudo permanecen en la oscuridad la génesis y los motivos precisos del silencio. Como hemos podido comprobar éste no es el caso de Esquilo: sus monumentales personajes silentes están hábilmente utilizados y al servicio del juego de las tensiones dramáticas de cada tragedia. Son silencios que soportan una alta carga semántica. Como afirma Steiner

“Cuando calla o cuando sufre una mutación radical, la palabra sirve de testigo a una realidad inexpresable o a una sintaxis más flexible, más penetrante que la suya”. “En buena parte de la

6 *Ibid.*

7 STEINER, G. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1982: pp. 76-78.

poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos”.

Creemos que unos cuantos siglos antes de nuestra era la misma certidumbre habitó a Esquilo. Hasta aquí nuestras observaciones. Sólo nos queda decir con Shakespeare: *The rest is silence*.

