

LA TRAGEDIA GRIEGA, *PERSAS* Y LOS LÍMITES DEL GÉNERO

GUILLERMO DE SANTIS

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

RESUMO: *Este artigo concentra-se em aspectos distintivos da tragédia como gênero poético; em particular, nos processos de distanciamento e afastamento e no desenho da trama trágica. Tais aspectos são analisados a partir da situação comunicativa que se produz entre a cena e o auditório, mediada por filtros culturais dos espectadores. Num segundo momento, abordam-se os Persas de Ésquilo, a fim de verificar como aqueles processos se apresentam nesta; em particular, a mitificação da história recente e a transformação desta em mythos trágico. A utilização trágica dos aspectos essenciais do gênero épico e sua plasmação cênica fazem dos Persas uma tragédia em que os limites do gênero são manifestos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Ésquilo; Persas; gênero dramático; mito; história.*

Abordar la tragedia griega (ática) como género poético-dramático es sumamente complejo dado el número limitado de textos de tragedias que han sobrevivido hasta nosotros, la distancia cultural que nos separa del mundo de estas obras y sus autores y las concepciones subyacentes a nuestros métodos y teorías que, explícitos o no, condicionan el modo de comprender la tragedia.¹ Nos es posible, en cambio, hacernos algunas preguntas que nos guíen en la lectura de los textos ayudados por las reflexiones que el género dramático suscitó en la intelectualidad griega y por el desarrollo de métodos y conceptos modernos, para entrever las características que definen la tragedia y, por ende, sus límites como género dramático.

¹ Un sucinto y claro análisis de las “filosofías” implícitas en las corrientes de interpretación filológicas europeas y sus consecuentes visiones acotadas de la Tragedia puede verse en Judet de La Combe (2000).

Tomando en cuenta la bibliografía amplia sobre la tragedia, es claro que en los últimos treinta años se han desarrollado mayormente dos abordajes interpretativos: el “espectacular”, bajo la consigna de la *performance* y la recepción o efecto que el desarrollo de la obra produce en el espectador, y el “histórico-antropológico”, que analiza las relaciones de la tragedia con las instituciones de la *pólis* y las concepciones culturales expresadas en imaginarios sociales.² En el primer caso la interpretación reside mayormente en el público, un lugar externo a la obra, en el segundo la interpretación se centra en los sucesos internos de la obra a través del marco histórico de la producción.

Podríamos decir igualmente que el primer abordaje trata la tragedia como texto literario concebido para la representación escénica, el segundo toma la tragedia como integrante del discurso de la *pólis*, ligado por múltiples redes a la construcción, representación y puesta en discusión de la identidad ateniense, es decir que intenta analizar cómo la tragedia habla de lo que es Atenas, sus valores. Discurso, por lo tanto, entendido en su sentido de conjunto de enunciados que producen un saber sobre objetos o conceptos. Así se habla de discurso legal, estético, religioso, etc. y se incluyen discursos no verbales como los símbolos, imaginarios y los propios del espectáculo como música, gesto y vestuario simbología escénica.³

Pero en último término estas son categorías actuales, que sirven de hecho para ingresar en el fenómeno trágico pero que no responden necesaria y completamente a las categorías de los espectadores atenienses.

Hay, por lo tanto, distintas maneras de acercarnos a la tragedia, y a la cultura clásica en general. La que intentamos con mayor o menor éxito es aquella que

² En este punto creo que conviene citar (y sólo a modo de ejemplo) la bibliografía más reciente y general que da cuenta del desarrollo crítico enumerado: Gould (1993), Di Marco (2000), Winkler e Zeitlin (1990), Easterling (1997), Bushnell (2005), Gregory (2005), Pelling (1997); Silk (1996), Sommerstein, Halliwell, Henderson, Zimmermann (1990), Goldhill (1986). Para el caso estrictamente de Esquilo: Sommerstein (1996). Sobre *Persas* de Esquilo estrictamente: Hall (1989) y su edición comentada: Hall (1996), Belloni (1994) y últimamente Rosenbloom (2006). Esta bibliografía reúne y resume los aportes fundamentales de Vernant, Loraux, Goff, entre otros, y podría ser multiplicada casi *ad infinitum*.

³ Judet de La Combe (1990) desarrolla estos focos de la interpretación como asunciones implícitas de filosofías de la historia y del lenguaje. Pero, además está decirlo, en la mayoría de los casos las lecturas de la tragedia griega no respetan los límites conceptuales de las filosofías y esto que parece un error metodológico es, a mi juicio, una ventaja que permite tomar decisiones de lectura de obras complejas.

nos permite conocer y entender los filtros que los propios atenienses tenían y que asumían la tragedia como uno de los modos *performativos* de representarse como sociedad, en palabras de Vernant, la tragedia representa las tensiones y ambigüedades de la *pólis*.⁴

Para entender la tragedia es preciso indagar los modos en los que el público ateniense veía el espectáculo y los mecanismos comunicativos que se ponen en acto al estructurar el drama, es decir que debemos realizar el esfuerzo de comprender (o al menos intentar) las emociones y reacciones que una tragedia provocaba o suscitaba en su público. Oliver Taplin y Luigi Enrico Rossi han tomado esta vía para marcar, a mi modo de ver correctamente, las diferencias entre Comedia Antigua y Tragedia “Clásica” (Taplin, 1986; Rossi 2003).

A su vez, para dar cuenta del efecto sobre el público es preciso reconstruir los valores identitarios que el público pone en juego y que no son de pertenencia individual sino eminentemente histórica y social. En este sentido las propuestas de Simon Goldhill, Froma Zeitlin y Pat Easterling (1984) son un claro ejemplo de cómo el lenguaje trágico, con su combinación de pasado mítico y presente, da cuenta de la adherencia de una tragedia particular a su momento de producción.

Estas premisas generales de análisis se han aplicado a *Persas* de Esquilo de diversas maneras. Así, desde la edición comentada de H. D. Broadhead (1960), asumimos que no es un simple “narración ateniense” de las guerras contra los persas; E. Hall (1989, 1996) pone de relieve la importancia operativa de la dicotomía cultural griegos-bárbaros, y A. Michelini (1982) se ocupa de las características poéticas y teatrales que ubican a *Persas* entre la novedad y la tradición. Por otra parte, el auge de la noción de “memoria” y de la “historia que crea la literatura” han reposicionado a *Persas* en la escena crítica (Grethlein, 2007). Más allá de estos importantes estudios quiero destacar el estudio de G. Paduano (1978) puesto que se hace una pregunta esencial e infrecuente en la crítica: siendo *Persas* una tragedia, un acto de memoria de la derrota de los persas, una celebración del triunfo griego en el espacio reservado por las Grandes Dionisíacas a conmemorar la expulsión de los persas del Ática, ¿qué temor y qué piedad y con relación a qué o a quienes esta obra suscitaría tales emociones en los atenienses? También de esto depende una lectura de *Persas* como tragedia y en el caso de Paduano parte de *Poética* de Aristóteles 1453 b 15-22 para concluir que estamos frente a una trage-

⁴ Deberíamos definir esta manera como “histórico-filológica”. Al respecto véase Rossi (1997). Tomo el concepto de “filtro” de Bowie (1997).

dia de familia, de oposición generacional y de formas del uso del poder entre Darío y Jerjes.

Es notable que los análisis históricos-antropológicos de la tragedia como los ya canónicos de J. P. Vernant y los brillantes trabajos de S. Goldhill no se ocupen de *Persas* como objeto central de investigación. Pienso que la lectura, ciertamente acertada pero limitada, de esta obra como “memoria y celebración” de un hecho crucial en la historia de Atenas ha impedido mostrar su adherencia a una situación de gran actualidad para la Atenas del 472 a.C.: el ascenso político de los *stratēgoi* y la posición del *dēmos* frente a las condiciones éticas y políticas de aquellos para dirigir la *pólis* con el riesgo siempre latente de un poder tiránico, aún bajo la faz democrática.⁵

Con esto no quiero decir que *Persas* de Esquilo sea un explícito apoyo o rechazo de algún nombre en concreto, sino que el poeta representa en la escena una situación que excede los particularismos: cuáles son las condiciones de un jefe para gobernar, cuáles son los actos que lleva adelante y cuáles son las consecuencias para sí mismo y la comunidad.⁶ Si esta fuera una lectura aceptable de *Persas*, estaría abonando la necesidad de no elegir uno de los polos de interpretación que detecta Judet de la Combe en la crítica sino que propiciaría una articulación de ellos.

Por otra parte, con *Persas* se nos plantea el problema del “argumento histórico”. La mayoría de las tragedias se ubican espacial y temporalmente en la edad heroica, en el mito. La elección de la edad heroica como la materia de representación establece siempre una relación con el presente ateniense. El mito es el pasado de los griegos y la épica heroica es parte de su historia por lo que el mito como materia de representación es un desafío complejo pues, si por un lado las variantes abren a su vez las puertas a nuevas variantes, por el otro, tal posibilidad no era ilimitada como ya reconocía Aristóteles.⁷

⁵ Una excepción es Rosenbloom (1993).

⁶ Para una perspectiva opuesta véase Podlecki (1999).

⁷ *Poet.* 14, 1453b 22 y ss. recordemos que la tragedia no es el único género poético que opera variaciones del mito; basta citar los *Epinicios* de Píndaro o la lírica narrativa de Estesícoro. Por la importancia de la relación entre épica y tragedia en este trabajo véase a modo introductorio Scodel (2005) y los destacados trabajos de Barret (2002) y Goward (1999).

Presente y pasado son elecciones, alternativas, como demuestran la *Captura de Mileto* de Frínico y *Persas* de Esquilo. Sin embargo, la elección heroica es privilegiada por su valor formativo y porque la distancia, como estrategia de objetivar el problema representado, es casi una parte dada del proceso de creación del tragediógrafo. Los caracteres trágicos centrales son mayormente héroes y dioses a menudo fundadores de instituciones y cultos relevantes para la vida de la *pólis*. Y así tenemos una doble realidad proyectada por la tragedia: una que nos lleva al pasado heroico y la otra que se afirma en el presente. Es un proceso esencial para la tragedia como discurso y como manifestación artística, “acercamiento y alejamiento” (*distancing and zooming devices*) que son medios para un fin: el acercamiento permite entrelazar la trama trágica a la realidad de la *pólis*, el alejamiento permite mostrar los temas complejos y sensibles con una distancia, si se permiten el término, de análisis. Personalmente, considero que *Persas* opera estas estrategias.⁸

El distanciamiento es un mecanismo doble pues, por un lado, establece la distancia entre público⁹ y escena y, por otro lado, proyecta las tramas geográficamente (en Tebas o Argos, por ejemplo, como bien explica Zeitlin [1990]), culturalmente (al mundo de héroes, reyes, familias regentes) y temporalmente (proyección al pasado mítico); resulta ser un filtro interno para el análisis de los casos más complejos. Incluso, esta distancia permite explorar el lado oscuro y menos amable de los dioses.¹⁰

En este sentido la tragedia se agenda un lugar imposible para la oratoria política o la comedia apegadas al presente y dispone su lugar de “discurso público” a través del proceso de acercamiento. Como dije antes, considero que Taplin tiene razón al decir que no tenemos base textual firme para afirmar que las tragedias

⁸ Sobre la distancia como posición de análisis del observador de la obra de arte véase Bullough (1957, p. 95 [acerca de distancia y objetividad], 101ss). Sobre distancia y acercamiento en la tragedia griega véase Vernant y Vidal-Naquet (1982) y la reflexión de Sourvinou-Inwood (2003).

⁹ Véase Taplin (1986) con quien comparto la idea fundamental acerca de una diferencia esencial entre Comedia y Tragedia: la Comedia incita a la intervención del público a través de la risa que interrumpe el desarrollo escénico y la Tragedia, por el contrario, establece una barrera de atención y silencio que, como bien dice Taplin, pone de manifiesto que la situación teatral es muy distinta a la de la vida pública cotidiana. En la misma línea de lectura véase Rossi (2001).

¹⁰ Sobre los mecanismos de acercamiento y alejamiento respecto de la religión véase Sourvinou-Inwood (2003) y Giordano-Zecharya (2005). Sobre los dioses benévolos y malévolos véase Parker (1997).

hacían referencia a situaciones y nombres concretos de la *pólis* sino a hombres y mujeres que interactúan problemáticamente con la *pólis*, situación ésta que permite una decodificación sino universal, al menos aplicable a muchas instancias de la vida política cotidiana.¹¹ Es necesario comprender que la decodificación de una obra que el público ateniense realizaba, se basa en criterios culturales.

Estas breves palabras, pretenden mostrar cómo la tragedia comunica a su auditorio en una circunstancia estructural amplia: texto, escena, auditorio, festividad, polis, relaciones y diferencias con otros discursos públicos y con otros géneros dramáticos y literarios como la comedia, la lírica y la épica.

La tragedia intenta poner de relieve lo complejo que supone para el tragediógrafo componer una tragedia de argumento “histórico reciente”, es decir cuando no hay (o está atemperada) distancia cultural ni temporal, por ejemplo, además se pone de relieve lo complejo que es para el público asistir a este tipo de espectáculo trágico en el que los temas representados son tensiones y ambigüedades pero sostenidas por un hecho menos simbólico y metafórico como son los hechos históricos recientes vividos por una gran parte del auditorio.

Finalmente, y en consecuencia, las tragedias de argumento histórico son un problema particular para el filólogo que debe hacerse una pregunta fundamental: ¿qué historia cuenta una tragedia de argumento histórico? Para responder esta pregunta los filtros a reconstruir son variados, por un lado la posición particular del tragediógrafo frente al suceso histórico, las consecuencias que el hecho histórico tuvo en la Atenas contemporánea al tragediógrafo y las valoraciones que Atenas como *pólis* hizo de dicho suceso.

Por otra parte, una tragedia no “cuenta”, a secas, un suceso histórico y sabemos también que entre los historiadores griegos la pretensión de objetividad es distinta a lo que esperaríamos en nuestro tiempo. Por ello creo que es posible plantear como hipótesis si Esquilo debe “mitificar” la historia para poder recrearla, es decir cambiarla y dar una versión, en la escena trágica¹². Si la respuesta es posi-

¹¹ Esto no quiere decir que la tragedia, en el conjunto de las emociones y reacciones que genera, no ponga en acto la psicología colectiva de los espectadores ni su posición frente a los sucesos de la *pólis*. Lo que Taplin (1986, p. 167) niega es la apelación directa o directamente constatable a un nombre de la actualidad extrateatral. Al respecto véase la opinión de Bain (1975).

¹² Podríamos utilizar la expresión “narrativizar” o “textualizar” la historia a partir de las consideraciones de Koselleck (1975). Al respecto véase Grethelein (2007).

tiva, como es sostenido por muchos, *Persas* no debe seguir siendo leída sólo como una obra que recuerda y celebra la victoria griega sobre Jerjes sino como una tragedia que, con las condiciones del género trágico, incluye los sucesos históricos en el acerbo mítico y desarrolla una nueva trama cuyo efecto comunicativo sea la representaciones de tensiones en la escena. Esta segunda parte de mi hipótesis debe ser considerada pues responde a las posibilidades y límites del género trágico, especialmente con relación a otros géneros poéticos y discursivos.¹³

No debemos olvidar que a la luz de la cronología de autores y obras de argumento histórico (como *Captura de Mileto* y *Fenicias* de Frínico) anteriores a *Persas* es factible pensar con Taplin que lejos de ser una “novedad” el argumento histórico era propio del drama y que fue la Comedia Antigua la que acaparó la actualidad para el teatro y llevó a los tragediógrafos a trabajar casi exclusivamente con tramas míticas, a través de cuyas reelaboraciones se abordaran temas de interés amplio para la *pólis*.¹⁴

Persas de Esquilo es una obra que permite examinar los límites del género dramático porque son difíciles de ver en ella las ambigüedades y tensiones de la *pólis*, en tanto celebra su victoria sobre el poderoso ejército persa y vela (no oculta ni elude) temas centrales para la Atenas del 472 aC.; por otra parte sus componentes épicos en las listas de generales muertos y en los parlamentos del Mensajero, obligan a evaluar de manera constante los límites entre estos géneros poéticos, especialmente el tópico de la “fama perenne” que enrola esta obra con la gran épica iliádica. Además, no se puede dejar de notar que la ansiedad por el regreso a salvo de Jerjes que domina la escena se basa en gran parte en el *nóstos* odiseico.

Por otra parte, *Persas* es una obra cuya altura trágica ha sido justamente valorada en el siglo XX. La perspectiva patriótica y de la exaltación nacional, que imponían criterios estrictamente ideológicos por sobre cualquier posible mérito estético, es hoy una lectura atenuada. Aquella visión del siglo XIX que aseveraba que la exaltación de Grecia imponía una ridiculización de los persas ha sido deshechada. La bibliografía actual, en cambio, insiste en la complejidad escénica de la obra, sus posibles criterios de unidad (en términos de *Poética* de Aristóteles)

¹³ La relación historia-*Persas* de Esquilo ha sido sumamente desarrollada. Un balance juicioso de esta relación es el de Pelling (1997) y la Introducción a la edición de Broadhead (1960). Respecto de la épica véase el capítulo de Scodel (2005). Sobre tragedia y otros géneros como la lírica y la canción popular véase el clásico libro de Herington (1985).

¹⁴ Taplin (1986, *passim*). Sobre tragedia y reelaboración del mito véase Sommerstein (2005).

y la consistencia de los personajes, el Coro de Ancianos *Phílakes*, la Reina, la Sombra de Darío y Jerjes, la ubicación geográfica de la escena y los constitutivos espectaculares que definen la tragedia como el metro y la música, el vestuario y los movimientos escénicos.¹⁵ Además, la relación entre la trama de la obra y los preceptos aristotélicos de unidad espacial y temporal, el desenlace de una situación positiva a una negativa, la *hamartía*, la perspectiva universal del sufrimiento, la relación entre hombres y dioses y la presencia de una teología afirmada por la *hýbris* que no puede sino ser común a persas y griegos.

Esta tragedia trata un tema de la historia reciente, la guerra entre persas y griegos en el 480-479 a.C. o, para decirlo en los términos de la obra, la invasión persa y las condiciones y acciones que determinaron la derrota persas y un presagio de sus consecuencias. Como tragedia histórica es un acto de memoria de un suceso clave en la historia de Grecia en general y de Atenas en particular, y es un acto de celebración de una victoria cuyo fundamento, en el 472 a.C. año de la representación, está siendo analizado, explicado y, a la vez, construido.¹⁶

De manera auto-referencial *Persas* define su tema como un suceso que será recordado por siempre cuando irónicamente la Sombra de Darío dice en los versos 759-761:

τοιγάρ σφιν ἔργον ἐστὶν ἐξεργασμένον
 μέγιστον, ἀειμνηστον, οἷον οὐδέπω
 τόδ' ἄστῃ Σούσων <τ' > ἐξεκείνωσεν πέδον

“Efectivamente, ellos han producido el desastre más grande, que será recordado por siempre, como jamás otro dejó desierta la ciudad y el campo de Susa”

¹⁵ Véase Sommerstein (1996), Conacher (1996), Hall (1996). Sobre la ubicación geográfica de la escena de la obra recuérdese que la *hipótesis* afirma que se desarrolla frente a la tumba de Darío, es decir en Persépolis, mientras que se desarrolla en Susa. Sobre este tema véase Sakalés (1984).

¹⁶ Sobre *Persas*, tragedia y memoria véase la Introducción de la edición de Hall (1996) y Raaflaub (2003). Téngase en cuenta que el tema de la derrota persa había sido objeto de tratamiento trágico por Frínico en *Fenicias*. Sobre estos temas véase Rosenbloom (1993, *passim*) y Sommerstein (1996, p. 71ss, 410ss) y una mirada desde el teatro actual en Favorini (2003). En cuanto a la representación iconográfica de los persas derrotados, véase Bovon (1963).

El adjetivo *αείμνηστον* nos dice que la acción de los griegos es digna del *kléos áphthiton* de la épica pero en boca de la Sombra de Darío es la épica de una derrota sin comparación, de una *katastrophé* que es una característica de la tragedia como género poético y, en consecuencia, se denota a la vez un límite genérico, el tema apto para una tragedia, y el *mýthos* de la obra actual, la destrucción en una sola campaña militar de una Persia construida en muchas generaciones desde que Zeus concedió la *timé* del dominio de Asia hasta la derrota de Jerjes, por no recordar las advertencias de su padre (vv. 762-783).¹⁷

Mi intención es analizar algunos aspectos de la obra que le dan al personaje Jerjes y a la derrota persa una connotación universal que evita decodificar el sólo aspecto celebrativo pro-ateniense y, por otro lado, el mecanismo de distanciamiento y acercamiento a través de la falsedad histórica y una correlativa mitificación de los sucesos, cuyo efecto no sólo permite proponer las tensiones sino dar cuenta de la diferencia que Aristóteles plantea entre la narración histórica y la tragedia, aquella presenta las cosas como ocurrieron, ésta, en cambio, como pudieron ser (Arist. *Poet.* 1451b 4-7):

ἀλλὰ τούτω διαφέρει, τῷ τὸν γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο ἀλλὰ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

La diferencia (*entre historiador y poeta*) radica en el hecho de que uno (*el historiador*) narra lo que ha ocurrido y el otro (*el poeta*) lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular.

La búsqueda de lo verosímil pero no estrictamente real y de connotaciones universales del *mýthos* es para Aristóteles una condición necesaria de toda tragedia y *Persas* no se aparta de esta noción.

En su famoso artículo sobre Zeus en *Persas*, Winnington-Ingram afirma que la compleja relación entre los actos humanos y la envidia de los dioses, entre los

¹⁷ Retomo el análisis de Grethelein (2007, p. 374). Véase también Hall (1996, *ad loc.*). Sobre la *katastrophé* en la épica véase el caso de las palabras de Odiseo a Eumeo en *Od.* 14. 192-359.

actos humanos culpables y los dioses prestos a castigar, se aplica en esta tragedia sin fisuras respecto de *Orestía* (Winnington-Ingram, 1973). Es un aspecto de la mitificación del suceso histórico reciente y Winnington-Ingram dice que, quizás, *Persas* demuestre la superioridad del mito sobre la historia como tema para la tragedia (Winnington-Ingram, 1973, p. 219). Esta conclusión es, sin dudas, una lectura metapoética que concuerda con lo dicho en el pasaje aristotélico citado antes. Pero como lectura metapoética nos dice que la tragedia mantiene sus límites en las tramas míticas y que el efecto de creación de un recuerdo perenne se logra desde el mito pues es en ese mundo de la distancia donde la escena puede comunicar a su audiencia un mensaje universal a partir del caso particular. Para decirlo en términos concretos, Esquilo propone a su audiencia decodificar un mensaje detrás de la celebración de Salmina y Platea: hay una estrecha, compleja y difícilmente comunicable relación entre el poderío de un imperio, las acciones fallidas de sus líderes y la mirada de los dioses.

Por supuesto, esto es constatable en las restantes obras de Esquilo y de los demás tragediógrafos pero ubicarse en el argumento histórico supone dos pasos de mayor complejidad, el proceso en sí mismo de mitificación de los sucesos recientes y la fijación de este suceso en la memoria de la *pólis*, no por medio del recordar las acciones sino a través de su ubicación en cánones poéticos que definen el rol social de la tragedia en Atenas.

Recordemos que una tragedia representa un momento en la vida del héroe trágico, su *katastrophé*, y su entorno y acude a la memoria y al presagio para ubicar la acción en un curso temporal con pasado y futuro. En el caso de *Persas* la memoria de los hechos pasados distingue uno lejano, la profecía de la derrota persa recordada por la Sombra de Darío, y otro reciente, la derrota en Salamina. En el primer caso la Sombra de Darío revela la existencia de un antiguo oráculo sobre la derrota del imperio persa (vv. 739-752), *τελευτήν θεσφάτων* (v. 740) que Zeus ha hecho caer *ἐς δὲ παῖδ' ἐμὸν* (v. 739 además *νῦν* v. 744). Este presente escénico es el pasado de los espectadores, la batalla de Salamina, y es la ocasión para que Darío exponga las características deficientes de su hijo: “la temeridad juvenil” (*νέω θράσει*, v. 744), su intento de dominar como a un esclavo al Bósforo y al Helesponto (*δοῦλον*, v. 745), imponiendo su poder sobre Poseidón (*Ποσειδῶνος κρατήσειν*, v. 750), siendo un mortal (*θνητὸς ὢν*, 749), y actuó sin sensata decisión (*οὐκ εὐβουλίᾳ*, v. 749). Jerjes tiene una enfermedad de su mente (*νόσος φρενῶν*, v. 750).

La condición de Jerjes es un punto central en el análisis de los hechos. Por otra parte, la intervención de los dioses, sean *dáimones* o *théoi* es clara a lo largo de

la obra. La conjunción de yerros humanos y acciones divinas, típica de Esquilo, se encuentra bien representada en *Persas* y es una de las vías principales de presentación de los hechos y una de las miradas que el poeta hecha sobre ellos.¹⁸

Aquí la tragedia como género gana su lugar como espacio de representación de sucesos que pueden universalizarse porque los actores de los hechos, hombres y dioses, son universales. Es por ello que no considero que *Persas* presente sólo el costado “bárbaro” de los persas sino que proyecta sobre ellos lo que le está vedado decir directamente sobre los atenienses por las reglas del género pues en la tragedia son los preferidos de los dioses y su ciudad es resguardada por ellos, especialmente por Palas Atenea.¹⁹

A partir de aquí se puede hacer una lectura armónica, a mi entender, del lamento final, el *kommós* entre Jerjes y el Coro de *Phylakes*. La crítica se divide con buenos argumentos entre los que ven esta escena como una demostración de la vigencia del poderío persa con Jerjes dando órdenes y reasegurando lo que ya su madre había expresado, que el rey no debe dar explicaciones a nadie (Avery, 1964). Por otro lado, y desde una lectura simbólica, la última escena con Jerjes vestido en harapos, es una imagen opuesta a la descripción de la párodos donde el oro y el poder dominaban el clima de la obra (Thalman, 1980).

Una lectura reciente de Laura McClure se centra en la figura de la Reina y en el concepto de maternidad para concluir que Esquilo propone un reversamiento de la figura materna de la épica. Su caso de análisis es la posición de Tetis frente a su hijo Aquiles. Tetis, como la madre de Jerjes, no puede alterar el destino de su hijo pero opera para que Aquiles tenga su *kléos* y convence a Zeus de desatar una guerra para tal fin (*Il.* 1. 505). La Reina, por su parte, sólo pretende que Jerjes llegue vivo. Asegura que, siendo rey, es incuestionable e intenta cubrir el oprobio de su desnudez.

En el verso 1036 Jerjes dice *γυμνός εἰμι προπομπῶν*, “estoy desnudo de escoltas” y McClure compara estas palabras con la situación épica de la “desnudez de armas” cuyo ejemplo paradigmático es Patroclo despojado de armas en *Il.* 16.

¹⁸ Sobre la importancia de dioses y dáimones en *Persas* véase Winnington-Ingram (1973, p. 212ss).

¹⁹ En *Persas* véase la palabra del Mensajero en el verso 347: *θεοὶ πόλιν σώζουσι Παλλάδος θεῶς*. “Los dioses salvan la ciudad de la diosa Palas”, cuyo verbo en presente indica que la protección divina de Atenas es un hecho objetivo y permanente. Véase Parker (1997).

815, 17. 122 y 711. En 17. 122 es gráfica la presentación de Patroclo *gymnós* como consecuencia de haber sido despojado de las armas por Héctor:

Αἶν, δεῦρο, πέπον, περὶ Πατρόκλιοιο θανάτου
 σπεύσομεν, αἶ κε νέκυν περ' Ἀχιλλῆϊ προφέρομεν
 γυμνόν: ἄπορ τά γε τεύχε' ἔχει κορυθαίολος Ἑκτωρ.”

“¡Ayante, tierno amigo, aquí! Vamos a prisa a defender el cuerpo de Patroclo, a ver si llevamos a Aquiles su cadáver desnudo, que las armas las tiene Héctor de tremolante penacho (trad. Crespo Güemes, 2000).

La lectura de McClure es muy atinente y perspicaz en cuanto halla en el paradigma épico, y en su escala de valores, un sostén para plantear la feminización y depreciación de la figura de Jerjes. Para éste, regresar *gymnós* no es sólo carecer de armas sino también derrotado y necesitado del auxilio de una madre que le reasegure un status real. Fundamentalmente, Jerjes vuelve “desnudo” de gloria, sólo él vivo frente a la lista de muertos que pesa en el clima de la escena teatral. Al contrario del modelo épico de Aquiles, Jerjes perdió a todos para regresar como único sobreviviente.

En su comentario a *Persas* v. 1036 Hall afirma acertadamente que *προπέμπειν* puede connotar “procesión funeral” (Hall, 1996, *ad loc.*). Por lo tanto, Jerjes llega sólo pues sus compañeros de procesión son los muertos enumerados por el Mensajero. El Coro de *Philakes* intentará constituirse en “procesión” lamentando con Jerjes los generales persas caídos en Salamina.

La forma del *kommós*, su lenguaje y la ocasión son propios de un lamento femenino. Al igual que la Reina, el Coro, lejos de salvar el rango heroico de Jerjes, lo sumerge ante la audiencia en una completa falta de masculinidad y de carácter asiático.²⁰ De esta manera el giro radical del modelo épico abre el camino para uno de los modos constitutivos del género trágico: el lamento a través del *kommós*.

Esta situación final marca uno de los contrastes entre el inicio y el final de la obra en el que la misma simbología y los mismos constitutivos definen dos situaciones antagónicas la del Rey en su búsqueda de gloria en la párodos y la del Rey derrotado en el cierre de la obra.

²⁰ Véase el verso 1054 y su referencia al “grito misio” que define la clase de gemidos y lamentaciones que el *kommós* desarrolla. Al respecto véase HALL, E. 1996, *ad loc.*

Esta composición anular ha sido bien estudiada y concuerdo con los análisis de Korzeniewski y Winnington-Ingram de los que retomaré aquí algunos aspectos (Korzeniewski, 1966; Winnigton-Ingram, 1973). La antiestrofa primera de la párodos presenta a Jerjes (vv. 73-80):

Πολύανδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων
 ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἔλαύνειν
 διχόθεν, πεζονόμοις τ' ἔκ τε θαλάσσας ἔχυροῖσι πεποιθᾶς
 στυφελοῖς ἐφέταις, χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς.

El osado monarca del Asia populosa hace avanzar contra la tierra entera el rebaño divino por dos caminos al mismo tiempo, confiado en aquellos que mandan en tierra su ejército y en los jefes firmes y rudos del mar, él, mortal igual a un dios, miembro de una raza nacida del oro.

En esta presentación de Jerjes al mando del ejército, el Coro utiliza algunos elementos homéricos que irán perdiendo su valor épico a lo largo de la obra para convertirse en marcas trágicas de Jerjes: *θούριος* un adjetivo que en *Iliada* sólo se aplica a Ares (v. 85); *ποιμανόριον θεῖον* con su referencia a los ejércitos comandados por Agamemnón²¹ e *ἰσόθεος* que en la épica es un adjetivo carente del peso que adquirió en la tragedia.

La recurrencia a la caracterización épica de Jerjes no es un hecho extraño ni aislado en la tragedia ática. En este momento de la obra el Coro de *Phylakes* no está abriendo juicios de valor acerca de su jefe sino que habla de la maravilla que produce semejante ejército en marcha y, por ende, su jefe.²²

Deberíamos preguntarnos cuál es el efecto, la emoción, que Esquilo persigue con esta presentación del ejército que culmina con la figura singular de Jerjes. Si la audiencia reconoce de manera verosímil los pueblos y generales que componen este ejército, la caracterización épica de Jerjes genera una asociación entre esta guerra y la antigua disputa oeste – este de aqueos y troyanos. Muy importante para nuestro trabajo es entender que con esta presentación Esquilo está dando al

²¹ Más explícito es el uso de *poimánwr* en el verso 242.

²² Sobre esta posición del Coro de Ancianos frente a las acciones de Jerjes en el inicio de la obra, véase Garvie (1999).

acontecimiento histórico la posibilidad de convertirse en trama trágica pues la *katastrophé* será la de Persia perdiendo sus hombres y recursos y la de Jerjes que patéticamente se mostrará lejos de la altura de héroe épico. En el decurso de la obra será la Sombra de Darío la figura que pueda equipararse a los héroes homéricos constituyéndose en contrapunto de Jerjes que permita representar la caída con todo su peso.

La guerra de aqueos y troyanos como referente dispuesto por Esquilo asegura, por una parte, una serie de mensajes que los filtros ideológicos decodifican como la reedición de un momento cumbre de la historia griega. Por otra parte es una muestra del uso que la tragedia hace de la épica pues suscitando esta asociación, se anticipa al mismo tiempo el triunfo griego sobre los asiáticos. El modelo épico está intacto y la acción se desplaza para focalizar la acción en los aspectos netamente trágicos de la derrota persa: las decisiones humanas, las acciones divinas, los yerros, sus castigos y consecuencias.²³

Esquilo, de esta manera, muestra que la tragedia trabaja con lo que parece ser de un modo pero resulta ser de otro, como Edipo, paradigma de Aristóteles, a diferencia de la épica en la que los héroes reafirman su esencia a través de sus gestas. Jerjes un “pastor de pueblos” al principio, será insistentemente nombrado *páris* por la Reina y por Darío y, como señala McClure, se lo llamará “Jerjes” en contextos asociados a la noción de derrota²⁴ y el adjetivo *θούριος* estará siempre asociado a su ímpetu juvenil.²⁵

Si este análisis es admitido como factible, cabe preguntarse, volviendo a la cuestión inicial del presente trabajo, cómo se representan las tensiones y ambigüedades de la *pólis* en *Persas*.

²³ Una referencia similar a la épica puede verse en *Septem* vv. 486 y ss. en la escena de los escudos. El mensajero presenta el cuarto atacante, Hipomedonte, quien lleva en su escudo una imagen de Tifón (v. 493). Eteocles ordena que su defensor sea Hiperbio quien tiene en su escudo la imagen de Zeus (v. 512) y afirma: *κούπω τις εἶδὲ Ζῆνά που νικώμενον* “Jamás alguien vio a Zeus vencido”. Nótese que es una referencia a la épica hesiódica y las teomaquias. La trama épica no se modificará, Zeus vencerá, y Eteocles puede centrar su foco de atención en los aspectos trágicos: Hiperbio carece de la altanería de Hipomedonte, defiende un orden olímpico y Zeus se constituye en *swtér* de Tebas (v. 520).

²⁴ La Reina lo llama *páris* vv. 177, 189, 197, 211, 233, 352, 473, 476, 529, 227 y 609 y Darío en vv. 739, 744 y 751. Cfr. McClure (2006).

²⁵ Además del verso 73, en v. 718 y 754.

Hay, al menos, dos aspectos a tener en cuenta. Por un lado, la posición de Jerjes como jefe de Persia y su relación con el pasado y con el presente y, en segundo lugar, la ya mencionada teología que hace de la relación entre el *dussebés érgon* del personaje y la acción de los dioses un foco de atención de alcance universal.

El liderazgo de la ciudad es un problema siempre presente en la Atenas democrática. Después de la caída de la tiranía, la guerra contra los persas fue un catalizador de luchas y posicionamientos: Arístides, condenado al ostracismo en 483/482, comandó acciones atenienses en Platea; Temístocles, figura máxima de Salamina, es condenado al ostracismo entre el 473 y el 471; Jantipo, vencedor en Sestos tomó como botín las cadenas del famoso puente de la flota persa (referencia paradigmática en esta tragedia) y su hijo, Pericles fue corego de *Persas*, como antes Temístocles lo había sido de Fríncio. En el 472 la escena política es dominada por Cimón y su utilización del espacio público para la difusión de su figura de gobernante: la construcción del Teseion, la decoración de la Stoa Poikile y un apoyo a la obra trágica de Sófocles.²⁶

En este contexto se desarrolla la tragedia como instancia cívico-religiosa y espectáculo además de la reconocida posición de “discurso” político prestigioso. Por ello no asombra que desde la tragedia más antigua que poseemos completa, el liderazgo sea un aspecto central de las representaciones.²⁷ El liderazgo como tópico tampoco es ajeno a la épica y basta referirse a la disputa entre Agamemnon y Aquiles en el comienzo de *Iliada* para tener un ejemplo concreto. Igualmente la lírica pindárica tiene entre sus objetivos centrales construir una imagen de líder y en la práctica política ateniense éste es un tópico común de la oratoria.

Si el liderazgo como tópico no es exclusivo de la tragedia debemos reconocer que obras como *Agamemnon*, *Edipo Rey* y *Bacantes* se centran en la siempre tangible falibilidad de los jefes y en las consecuencias que sus decisiones y acciones erróneas tienen para toda la *pólis*.

Si bien es claro que el liderazgo de Jerjes es un problema central de *Persas*, podría objetarse que, a diferencia de las tres tragedias que mencioné, la ubicación de la escena en Susa podría no funcionar como la “otra Atenas” que Froma Zeitlin

²⁶ Cimón trajo a Atenas los huesos de Teseo a quien intentó ser asociado como posiblemente muestre Baquilides. Sommerstein (1996, p. 18ss) supone que Cimón obró a favor de Sófocles para minar la posición de Esquilo y quitarle a Temístocles un prestigioso apoyo público.

²⁷ Véase, por ejemplo, Podlecki (1999), Raaflaub (2003) y Meier (1990).

brillantemente reconoce en Argos y Tebas. Sin embargo, considero que la proyección de la escena a Susa es un mecanismo de distanciamiento similar al propuesto con Argos o Tebas, distanciamiento que debemos sumar a la caracterización épica en primera instancia de Jerjes para lograr que el suceso histórico reciente gane distancia temporal, cultural y geográfica para que se convierta en *mýthos* de la tragedia.

A medida que las connotaciones épicas de la presentación de Jerjes en los versos 73-80 se van perdiendo para adquirir sentido trágico, la audiencia se enfrenta con este Jerjes que hace del oro, de su posición política de Rey indiscutible y su casi divinidad, tres pilares de sostenimiento en el poder.

Richard Seaford ha puesto de relieve que la tiranía de las *póleis* griegas se consolidan a través de prácticas que los testimonios muestran como recurrentes: el apoyarse en los *phíloi* para tomar el poder, el aprovechar instancias religiosas y culturales y utilizar el dinero para solventar un número de adeptos (Seaford, 2003).²⁸

En otra ocasión propuse que *Persas* muestra estas prácticas ya establecidas y demodo exacerbado para hacer de Jerjes un tirano modelo y cuyo impacto en el imaginario ateniense me parece evidente (De Santis, 2007).

En esta oportunidad, mi interés radica en proponer que la pérdida de los caracteres épicos iniciales coloca al personaje Jerjes en el centro de un problema de actualidad para Atenas. Los yerros políticos del líder tienen consecuencias generales por ello no es posible permitir el ascenso de un líder al rango de tirano cuya

²⁸ Entre las fuentes que cita Seaford es muy pertinente el fragmento 88 Radt de Sófocles:

τὰ χρήματα ὀρθόποισιν εὐρίσκειν φίλους,
αὐθις δὲ τιμῶς, εἶτα τῆς ὑπεριότητος
τυραννίδος θεοῖσιν ἀγγίστην ἔδραν.

Las riquezas proven a los hombres de amigos,

además de honores, y el asiento de la más alta tiranía muy cercana a los dioses.

Compárese este fragmento con las palabras de la Reina en *Persas* 165 – 169:

ταῦτά μοι μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσιν διπλῆ,
μήτε χρημάτων ἀνδρῶν πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν
μήτε ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πόρα.

Por eso tengo en mi alma una doble preocupación: que la gente deje de respetar con el honor debido unas riquezas carente de varón que las defienda, y que un hombre, por falta de riquezas, no brille en la medida debida a su poder.

La Reina reconoce en Jerjes la posición del tirano según los cánones griegos que la tragedia ateniense reproduce.

capacidad de decisión esté basada en prácticas democráticas como disenso, *parrhesía*, solución institucional de los problemas. En este sentido el caso más notable es *Euménides* y la famosa advertencia de las Erinias a los dioses jóvenes (vv. 526-537):

μήτ' ἀναρκτον βίον
μήτε δεσποτούμενον
αἰνέσηις: παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς
ἄπασεν, ἄλλ' ἄλλαι δ' ἐφορεύει.
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω:
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος ὡς ετύμως:
ἐκ δ' ὑγιείας
φρενῶν ὁ πᾶσιν φίλος
καὶ πολὺευκτος ὄλβος.

No elogias la vida sin control ni la sometida a despotismo. La deidad otorga victoria siempre al término medio, pero lo demás lo conduce de un modo distinto. Cito una sentencia que viene al caso: 'La soberbia es realmente una hija de la impiedad, pero de la salud del alma procede la dicha amada por todos y muy deseada'.

En este famoso pasaje se entrecruzan tres componentes cruciales de la “política” trágica: la divinidad (θεός), la soberbia hija de la impiedad (δυσσεβίας ὕβρις τέκος) y la salud del alma del actor humano (ὑγεία φρενῶν) necesaria para obtener una dicha (ὄλβος) que no genere la envidia divina y la consecuente punición como propone el Coro de Ancianos en *Agamemnon* (v. 750ss; cf. Winnington-Ingram, 1973, p. 214ss).

Todo esto ya está tematizado en *Persas* con la fuerte presencia de los dioses, que hemos destacado antes, y la *hybris* y enfermedad del alma a través de las cuales la Sombra de Darío centrará el foco de atención en Jerjes y sus actos.

Intentaré resumir en pocos puntos estos temas y su relación con la tragedia como género.

A través de estas palabras de Darío se da una “versión” de los hechos históricamente y se crea un contrapunto que singulariza a Jerjes como carácter trágico.

Persas fue representada en la *Eleuthería*, espacio de las Grandes Dionisiacas para celebrar la expulsión del Ática de los persas. La existencia de este “espacio institucional cívico religioso” demuestra que la posibilidad de representar tragedias con este argumento no era una extrañeza.

Distinta es la consideración acerca de las elecciones del tragediógrafo para su trama. En el caso de Esquilo, como atestigua la hipótesis de *Persas*, compuso una tetralogía compuesta de *Fineo*, *Persas* y *Glauco* con un *Prometeo* satírico.²⁹ No es posible determinar relaciones temáticas explícitas entre las tragedias pero en la trilogía *Persas* no pudo ser vista a secas como una exposición de los sucesos de Salamina y Platea.

La “versión” esquilea de los hechos apenas menciona la derrota en Maratón, matizada, sin embargo, por una idea política fundamental para Esquilo: Darío nunca causó daño al imperio ni lo puso en riesgo de disolución. En el verso 555 se dice que Darío gobernó ὀβλαβῆς, luego en 662 y en 671 es invocado con el vocativo ἄκακε y en los vv. 645-646 como un rey “cual jamás Persia tuvo en su seno”.

Por otra parte Darío cuestiona las acciones de su hijo en términos muy llamativos para el público de Atenas pues evidencia una falsedad histórica notable. Pregunta con sorpresa cómo un ejército persa pudo cruzar el mar (v. 721) y si Jerjes logró cerrar el Bósforo (v. 723). Pero fue Darío quien unió el Bósforo en su expedición a Escitia según atestigua Herodoto (4. 83, 1; 85, 1; 3; 87, 2; 88; 118, 1; 8.10). Darío está completamente asombrado por las acciones de Jerjes pero, diferencia del Coro en los versos 108-113 (cfr. *mechanai*, v. 106), concluye que sólo con un *me phroneín* y el engaño de un *daímon* pudo concebir semejante idea.³⁰

Darío trae a colación la *hýbris* de Jerjes en dos ocasiones como causa del encono divino por la destrucción de los templos. En su comentario Belloni (1994) afirma que los testimonios epigráficos de la dinastía aqueménida dan cuenta del respeto que Darío mostraba por los sitios sagrados de las ciudades capturadas y su tolerancia religiosa en un imperio multiétnico.³¹ Sin embargo, en el caso de las ciudades griegas de Jonia, y en particular Mileto, Darío no mostró tal respeto y, por el contrario, los griegos consideran que fue él precisamente quien inaugu-

²⁹ Sobre las posibles conexiones temáticas entre estas obras véase Hall (1996, p. 10-11).

³⁰ La pregunta de Darío καὶ τὸδ' ἐξέπραχεν, ὥστε Βόσπορον κλῆσαι μέγαν; con el καὶ adverbial (Denniston, 1950, p. 311-312) manifiesta sorpresa y la posterior enunciación de la falta de prudencia por la intervención divina φεῦ, μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς, dejan en claro que Darío no puede ni siquiera imaginar la posibilidad del éxito de esta estrategia.

³¹ Belloni (1994), especialmente su Introducción. Sobre los persas en Esquilo véase Tourraix (1984) y Missiou (1993). Sobre el surgimiento del estereotipo griego-bárbaro véase Hall (1989).

ró la política de destrucción de ciudades y templos como afirma Herodoto 6. 32. 7-8:

ταῦτά τε δὴ ἐποίηεν καὶ τὰς πόλεις ἐνεπίμπρασαν αὐτοῖσι ἴροισι. Οὕτω δὴ τὸ τρίτον Ἴωνες κατεδουλώθησαν, πρῶτον μὲν ὑπὸ Λυδῶν, δις δὲ ἐπεξῆς τότε ὑπὸ Περσέων.

Tales fueron en suma las medidas que adoptaron (*los generales persas por orden de Darío*); y, además, se dedicaron a incendiar las ciudades con templos y todo. Así fue en definitiva, cómo los jonios se vieron reducidos por tercera vez a la condición de esclavos; la primera vez habían sido sometidos por los lidios, y dos veces seguidas, incluida la de entonces, lo habían sido por los persas.

Es evidente que *Persas* propone una distorsión de la historia reciente para un público contemporáneo a ella y que en gran medida pudo haber participado tanto en la batalla de Maratón como en Salamina, asistió a la destrucción del Ática por Jerjes y fue testigo de la destrucción de Mileto por Darío. Lo que en la historia aparece como una continuidad de acciones entre Darío y Jerjes, en *Persas* marca una diferencia que ubica a Darío en el extremo positivo del rey respetuoso de los límites humanos y de la prudencia en sus decisiones políticas. Desde su lugar de autoridad aún entre los muertos evalúa la situación de su hijo en términos claramente griegos al centrar su crítica en el respeto a los sitios de culto, *hýbris*, e incapacidad.

Como la tragedia hace con la épica, tenemos una nueva versión de las guerras contra los persas, lo que debió ser entendido por el público como un mecanismo natural del género y seguramente no se concentró la atención en captar diferencias entre la “verdad” y la “versión verosímil” sino en los efectos que esto tenía en la trama actual y, a partir de ésta, en un mensaje para la *pólis*.

Ante la sombra de Darío, la Reina afirma que los consejos de “malos hombres” (κακοῖς ... ἀνδράσιν, v. 753) llevaron a Jerjes a decidir (ἐβούλεσεν, v. 758) el ataque a Grecia.

Es difícil saber si entre estos consejeros se hallaban miembros de la familia Pisistrátida como en Herodoto, lo que implicaría un mensaje político explícito que asociaría la tiranía expulsada de Atenas con el peligro de dominio persa.³² Sin

³² En 7. 6 Herodoto afirma que entre quienes aconsejaban a Jerjes atacar Grecia, los de mayor peso fueron Mardonio, los Alévadas de Tesalia y miembros de la familia Pisistrátida, quienes ponían el mayor empeño.

descartar esta posibilidad que es muy atractiva para una lectura política de *Persas*, me centraré en las consecuencias de estas palabras de la Reina en la trama y en la audiencia.

La Reina intenta proteger a su hijo y quitarle la responsabilidad exclusiva de una decisión errónea. Pero la tragedia se focaliza en los errores de un personaje y con estas palabras la Reina muestra a Jerjes como un jefe susceptible al engaño. Así la estrategia griega del anuncio de la falsa retirada narrado por el mensajero en 353 y ss. toma una nueva dimensión. El Mensajero afirma que fue un ἄλόστωρ ἢ κακὸς δαίμων, “un vengador o *daímon* maligno” (v. 354) para luego afirmar que se presentó un ἀνήρ γὰρ Ἑλλην ἐξ Ἀθηναίων στρατοῦ, “un hombre griego, ciertamente, del ejército Ateniese” (v. 354). Jerjes es engañado por una divinidad y por un hombre.

Los dioses de la tragedia engañan y, al mismo tiempo, los hombres de la tragedia se equivocan, es una condición del género. Esquilo está proponiendo simultáneamente dos mensajes: por un lado, la tragedia puede culpar a los dioses como lo hace la religión de la *pólis*; es un aspecto propio de la “religión de la tragedia” y por ende de la tragedia como género poético; por otro, la capacidad de reconocer el engaño es una condición necesaria para un jefe de la *pólis*. El νόσος φρενῶν que en el verso 750 explicaba la decisión de intentar someter a Peseidón, muestra su cara en la práctica política cuando Jerjes “aprende” (διδάσκεται, v. 753) de los hombres equivocados y es susceptible al engaño.³³

A menudo, se dice que con estas características negativas Esquilo define a los persas en general. Admitir esta formulación es por un lado un error histórico en tanto la depreciación de los persas en la iconografía es clara a partir del 460 aC. y en la literatura es taxativa desde el 430.³⁴ Por otra parte implicaría desatender la norma del género que focaliza la atención en personajes-caracteres, especialmente en aquellos que cometen los errores causa, de castigo divino.

Ya hemos visto que Darío, igualmente persa, a través de la distorsión de la historia es connotado positivamente para ser un contrapunto de la figura negativa de Jerjes y dijimos que se destacaba en él el hecho de no haber causado daño a su pueblo.

³³ Jerjes oyó los consejos erróneos y no las palabras de Darío (v. 783).

³⁴ En cuanto a la iconografía véase Miller (2004). El tratado hipocrático *Aires, aguas, lugares* 22. 8-9 y 23. 17-18 es el primer texto que establece la dicotomía superioridad-inferioridad entre griegos y asiáticos.

Para completar esta singularidad de Jerjes debemos recurrir al relato de la Sombra de Darío acerca de la genealogía real y la construcción del imperio en el que se destaca Ciro. Este antecesor de Darío fue εὐδαίμων ἀνὴρ (v. 768), estableció la paz, ἔθηκε ... εἰρήνην (v. 769) y ningún dios le fue hostil por que era “naturalmente prudente”, ὡς εὐφρων ἔφν (v. 772). Como Darío, el otro gran rey cuyo nombre impacta, es un opuesto de Jerjes y podría ser un ejemplo del jefe de la *pólis* al que aspiran los ya citados versos 526 – 537 de *Euménides*.

Los valores y disvalores que la tragedia pone en juego son uno de los filtros de la audiencia pues los polos positivo y negativo son definidos por la sociedad ateniense. La tragedia los examina, redefine y aplica de manera universal, lo hace con los tebanos Edipo y Penteo, con Argivos como Agamemnón, con caracteres difíciles de definir como Medea e incluso con los persas. El prisma de la tragedia es el mismo porque cada obra presenta a través del otro un problema propio.

Creo que es factible afirmar, o al menos sugerir, que a través de las incapacidades de Jerjes, la escena de *Persas* ofrece a sus espectadores una experiencia de lo que sucede cuando el que lidera la *pólis* no es el hombre indicado. Ya dijimos que esto no es exclusivo de la tragedia pues la comedia lo hace con sus propias reglas. Aquí es necesario ver que la figura de Jerjes en el final de la obra no suscita simpatía sino temor por pertenecer a una gama de personajes “míticos” afortunados que caen en desgracia con el aditamento trágico de que, en este caso, arrastran con ellos todo un pueblo.

Conclusión

En el presente trabajo intenté exponer algunas de las características que hacen de la tragedia ática un género poético y performativo definido por sus condiciones de representación, los constitutivos que Aristóteles desagrega, los mecanismos de distanciamiento y alejamiento y por medio de aquellos aspectos que la diferencian de otros géneros, en particular la épica.

Precisamente si se enumeran los posibles aspectos “trágicos” de la épica, sobre todo la homérica, veríamos que los límites del género trágico son más notables en el plano de la representación que impide una voz narrativa y promueve focos de atención y, en consecuencia, una pluralidad de voces que reclaman su autoridad y lugar de expresión. Como ha escrito Simon Goldhill quien impone su voz en la escena, impone su autoridad sobre el mensaje comunicado.³⁵

³⁵ Una de las conclusiones más importantes de Goldhill (1986).

Estas características dependen del “momento trágico” y la contextualización democrática de la representación. Sin embargo, no todo se explica por esta vía y dado que la tragedia pertenece a una tradición poética en el que épica detenta un lugar de prestigio, el género representacional no hace sino asumir lo que la épica le brinda y reformularlo con sus reglas y cánones poéticos.

A través de la lectura de *Persas* de Esquilo intenté mostrar algunos aspectos que permiten visualizar límites y objetivos del género trágico. Dije, por ejemplo, que la figura de Jerjes es singularizada para la focalización trágica. La épica también se concentra en caracteres como Aquiles y Héctor y la mirada de Homero sobre los troyanos es simpática.

El patetismo ocupa un lugar central en la tragedia así como lo sensacional. *Persas* muestra claramente que el patetismo es uno de los medios usados para disponer la trama trágica a partir de un hecho histórico. Pero no se observan en ella otros cambios como la violencia y la transgresión sexual que obras como *Agamemnon* o *Hipólito* marcan un gran distanciamiento de la fuente épica.

En cambio, *Persas* muestra que la épica ofrece a la tragedia elementos generales para crear una trama como la concentración en personajes relevantes, el catálogo de muertos, la ansiedad “odiseica” por el regreso y la acción digna de ser recordada. La tragedia, en este sentido, compite con la épica presentando a la audiencia una trama opcional, rara vez nueva. Incluso, no podemos afirmar que en los concursos de recitado épico, historias como las del Ciclo tebano no tuvieran aditamentos o no fueran decodificadas en significados análogos a los que la *pólis* impone respecto de *Siete contra Tebas*.

Distinta es la situación en los aspectos formales y en el contexto escénico pues la tragedia es concisa y detallista en los móviles de los personajes. Esto no significa que sea clara pero hay una penetración única en la pluralidad de causas de un suceso. En *Persas* nos hemos referido a *dáimones*, dioses, yerros, incapacidad y *hýbris*. Los planos divino y humano deben ser tomados en cuenta para entender un desenlace trágico y la épica no hace este tipo de propuestas.

Un modelo como Aquiles frente a la muerte de Patroclo sirve para pensar a Jerjes creyéndose dueño de las acciones y reconociéndose, después, completamente superado por sus incapacidades y por la voluntad divina. De modo similar el sentimiento de Aquiles de haber sido traicionado por Agamemnon en el reparto del botín es un modelo para *Filoctetes* y *Medea*.

El lenguaje de la tragedia también tiene fuente épica y si decimos que las expresiones épicas son uno de los principales medios de magnanimidad trágica, también decimos que es uno de los mecanismos de los que dispone a tragedia para

recrear patetismo. Así en el caso visto de Jerjes que es presentado como ποιμῶν λαῶν para devenir en πᾶς. El lenguaje de la tragedia es tan lejano al auditorio como el de la épica pero es más permeable a la irrupción otros códigos como el cómico o el cotidiano sin perder su carácter particular.

En cuanto al mundo de la tragedia. La épica despliega el mundo de la tragedia. Vemos que muchas costumbres e instituciones de la épica siguen vigentes en el siglo V pero aquí la tragedia halla un espacio propio pues se aleja aún más de la vida actual para presentar los problemas más acuciantes. Dijimos con Taplin que no es posible hablar de apelaciones directas desde la escena a la audiencia pero la audiencia es constantemente interpelada, aludida y convocada a través de los conflictos representados. En *Persas* es muy plausible hablar de alusiones a Temístocles, hasta de apoyo explícito. Igualmente es factible posicionar a Esquilo a favor y en contra de la ofensiva ateniense contra los persas. Pero es innegable que *Persas* ofrece una reflexión política más general y básica: quien comande la *pólis* tiene en sus manos el futuro de toda la ciudad y no su sólo prestigio; de su capacidad depende el éxito o el fracaso y la audiencia teatral, compuesta por la mismos *polítes* que la asamblea, es enfrentada con los riesgos que corre su ciudad.

Estas relaciones y diferencias entre la épica y la tragedia muestran que los límites del género trágico no pueden ser expuestos sino de manera general y arbitraria.³⁶ Con el ejemplo de *Persas* intenté “particularizar” el estudio para analizar los aspectos constitutivos de la tragedia y sus límites como resultado de las elecciones del poeta en cuanto a la trama, los cánones de universalidad y verosimilitud, la apelación a una teología trágica y, aunque he dejado de lado aspectos formales como el vestuario y la música o simbólicos como los imaginarios recurrentes, creo haber mostrado que dilucidar las elecciones compositivas del poeta, es un riesgo necesario para reconocer los límites del género.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. textos antiguos:

ARISTÓTELES, *Aristotelis de arte poetica liber*. KASSEL, R. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1968.

³⁶ Así lo hace Scodel (2005) en quien basé la anterior enumeración de características anterior.

ESQUILO, *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. PAGE, D. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1972.

2. estudios modernos:

AVERY, H. Dramatic devices in Aeschylus's *Persians*. *AJP*. n. 85, p. 173-184, 1964.

BAIN, D. Audience address in Greek tragedy. *CQ*. N. 25, p. 13-25, 1975.

BARRET, J. *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley. Los Angeles: California University Press, 2002.

BELLONI, L. *I Persiani*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

BOVON, A. Les représentation des guerriers perses et la notion de barbare dans la 1er moitié du Ve siècle BCH. 87, p. 579-602, 1963.

BOWIE, A. M. Tragic Filters for History: Euripides' *Suppliques* and Sophocles' *Philoctetes*. In: PELLING, C. 1997, p. 39-62.

BROADHEAD, H. D. *The Persae of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.

BULLOUGH, E. 'Physical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. In: BULLOUGH, E; WILKINSON, E. (ed). *Aesthetics; Lectures and Essays*. Standford: Bowes and Bowes, 1957.

BUSHNELL, R. (ed.) *A Companion to Tragedy*. London: Blackwell, 2005.

CONACHER, D. *Aeschylus. The Earlier Plays and related Studies*. Toronto: Toronto Univ. Press, 1996.

CRESPO GÜEMES, E. *Homero. Ilíada*. Madrid: Gredos, 2000.

DE SANTIS, G. Las prácticas tiránicas y la carencia de valores cívicos en *Persas* de Esquilo. Presentado en II Jornadas de Historia Antigua. (Mayo 2007) Universidad Nacional de Córdoba. En prensa.

DENNISTON, J. *Greek Particles*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1950.

DI MARCO, M. *La Tragedia Greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*. Roma: Carocci Editore, 2000.

EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. The Tragic Homer. *BICS*. n. 31, p. 1-8, 1984.

FAVORINI, A. History, Collective Memory, and Aeschylus' *The Persians*. *Theater Journal*. n. 55, p. 99-111, 2003.

- GARVIE, A. Text and Dramatic Interpretation in 'Persae'. *Lexis*. n. 17, p. 21-39, 1999.
- GIORDANO-ZECHARYA, M. Tragedia Greca, religione e riduzionismi. Un bilancio critico a proposito di un nuovo studio di C. Sourvinou-Inwood. *QUCC*. n. 81, p. 43-59, 2005.
- GOLDHILL, S. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- GOULD, J. Greek Drama. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (ed.) *The Cambridge History of Classical Literature*. Volume 1. Part 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- GOWARD, B. *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Duckworth, 1999.
- GREGORY, J. *A Companion to Greek Tragedy*. London: Blackwell, 2005.
- GRETHLEIN, J. The Hermeneutics and Poetics of Memory in Aeschylus's *Persae*. *Arethusa*. n. 40, p. 363-396, 2007.
- HALL, E. *Inventing the Barbarian. Greek self-definition through Tragedy*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1989.
- _____. *Aeschylus. Persians*. Warminster: Aris & Philips, 1996.
- HERINGTON, J. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley. Los Angeles, and London: University of California Press, 1985.
- HÉRODOTE. *Histoires*. Trad. P. E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1960.
- HIPÓCRATES, *De aëre aquis et locis*. In: LITTRÉ, É. *Oeuvres complètes d'Hippocrate*. Amsterdam: Hakkert, 1961, vol. 2.
- JUDET DE LA COMBE, P. Entre philosophie et philologie. Définitions et refus du tragique. In: MORENILLA, C.; ZIMMERMANN, B. (ed.) *Das Tragische*. Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. Band 9. Stuttgart. Weimar: Verlag Metzler 2000 p. 99-107.
- KORZENIEWSKI, D. Studien zu den Persen des Aischylos. *Helikon*. n. 6, p. 548-596, 1966.
- KOSELLECK, R.; "Geschichte, Historie V: Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs". *Geschichtliche Grundbegriffe*. Stuttgart, 1975. vol. II, p. 647-691.
- MCCLURE, L. Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus' *Persae*. *TAPhA*. n. 136. 2006, p. 71-97.
- MEIER, C. *The Greek Discovery of Politics*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1990.

- MICHELINI, A. N.; *Tradition and dramatic form in the Persians of Aeschylus*. Leiden: Brill, 1982.
- MILLER, M. C.; *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A study in cultural receptivity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MISSIOU, A. Doulos tou basilews: The Politics of Translation. CQ. n. 43 p. 377-391, 1993.
- PADUANO, G. *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di Focalizzazione drammatica*. Roma: Ateneo, 1978.
- PARKER, R. Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology. In: PELLING, C. 1997, p. 143-160.
- PELLING, C. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1997.
- _____. Aeschylus' *Persae* and History. In: PELLING, C. 1997, p. 1-19.
- PODLECKI, A. Κατ' ἀρχῆς γὰρ φιλότιος λεώς: the concept of leadership in Aeschylus. In: SOMMERSTEIN, A.; HALLIWELL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B. (ed.) 1990, p. 55-79.
- _____. *The political background of Aeschylean Tragedy*. Bristol: Bristol Classics, 1999.
- RAAFLAUB, K. *The Discovery of Freedom in Ancient Greece*. Chicago: University of Chicago Press. 2003.
- ROSENBLUM, D. Shouting "Fire" in a Crowded Theater: Phrynichos's "Capture of Miletos" and the Politics of Fear in Early Attic Tragedy. *Philologus*. n. 137, p. 159-196, 1993.
- _____. *Aeschylus: Persians. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy*. London: Duckworth, 2006.
- ROSSI, L. E. Esiodo, *Le opere e i giorni*: un nuovo tentativo di analisi. In: MONTANARI, F.; PITTALUGA, S. (ed.) *Posthomeric I: Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*. Genova: Università di Genova, 1997, p. 7-22.
- _____. La polis come protagonista eroico della commedia antica. In: *Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo. Atti del Convegno Intrenazionale. Sircussa, 19-22 settembre 2001. Quaderni di Dioniso*. n. 1 p. 11-26, 2003.
- SAKALÉS, D. Αἰσχύλος ἐτυμολόγος: Nomina Omina στους Πέρσες του Αἰσχύλου. *Dodone*. n. 13, p. 57-85, 1984.
- SCODEL, R. Tragedy and Epic. In: BUSHNELL, R. 2005, p. 181-197.

- SEAFORD, R. Tragic Tyranny. In: MORGAN, K. *Popular Tyranny. Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*. Texas: University of Texas Press, 2003, p. 95-115.
- SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and the Tragic. Greek Theater and Beyond*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1996.
- SOMMERSTEIN, A. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Laterza, 1996.
- SOMMERSTEIN, A.; HALIWEL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B. (eds) *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari: Laterza, 1990.
- SOURVINOU-INWOOD, C. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham MD: Lexington Books, 2003.
- TAPLI, O. Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis. *JHS*. n. 106, p. 163-174, 1986.
- THALMANN, W. "Xerxes' rags: some problems in Aeschylus' *Persians*". *AJP*. n.101, p. 260-282, 1980.
- TOURRAIX, A. L' image de la monarchie achéménide dans *Les Perses*. *REA*. n. 84, p. 123-134, 1984.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1982.
- WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (ed.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. Zeus in the *Persae*. *JHS*. 113, p. 210-219, 1973.
- ZEITLIN, F. Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. In: WINKLER, J.; ZEITLIN, F., 1990, p. 130-167.

DE SANTIS, G. *La tragedia griega, Persas y los límites del género*.

RESUMEN: El presente trabajo se centra en aspectos definitorios de la tragedia como género poético y especialmente en los procesos de distanciamiento y alejamiento y el diseño de la trama trágica. Estos aspectos son analizados desde la situación comunicativa que se produce entre la escena y el auditorio mediada por los filtros culturales de los espectadores. En un segundo momento se aborda *Persas* de Esquilo para describir los procesos analizados, particularmente la mitificación de la historia reciente y su concreción en un mýthos trágico. La utilización

trágica de aspectos esenciales del género épico y su plasmación escénica hacen de Persas una tragedia en la que los límites del género quedan expuestos.

PALAVRAS CLAVES: Esquilo; Persas; género dramático; mito; historia.