

Conmemoración trágica de un triunfo: los *Persas* de Esquilo (472 a.C.)

I

Cualquier conmemoración que se celebra oficialmente trae consigo la representación de un suceso del pasado —próximo o lejano— que es fundamentalmente una reconstrucción de acuerdo con los intereses, los ideales y las pautas ideológicas de ese momento, el de la fiesta presente en la que se *re-presenta* el pasado. Esta conmemoración supone siempre una reinterpretación del sentido y una reactualización de los sucesos; celebrar un hecho histórico significa dibujarlo de nuevo en nuestro espacio imaginario y colorearlo de nuevo. No hay una celebración objetiva donde los datos hablen por sí solos; el hecho mismo de que se decida «recordar» algo significa privilegiar ciertos aspectos de la evocación más o menos «histórica». Pero esa celebración no sólo modifica, intencionada o inconscientemente, la estampa del pasado, sino que a la par viene a redefinir, por contraste y por reflejo, la imagen de nuestro presente. Toda conmemoración «mitifica» lo conmemorado —incluso si pretende «desmitificarlo»—. Como ha subrayado en su excelente libro D. Lowenthal, «el pasado es un país extraño»¹.

El mismo hecho de celebrar un aniversario es por sí mismo indicativo. Incluso la moda de celebrarlo tomando como pretexto la rotundidad de la cifra (centenario, semicentenario, milenio o semimilenario) es también índice y síntoma. El presente necesita redescubrir, rememorar el pasado, histórico y mítico, para redefinirse frente a él. O, al menos, para intentarlo.

Partiendo de estas ideas básicas quisiera exponer aquí un curioso ejemplo de una conmemoración ilustre. En el año 472 antes de nuestra era, es decir, hace dos mil cuatrocientos sesenta y seis o siete años, se recordó en Atenas mediante una representación teatral el triunfo de la victoria obtenida sobre los invasores persas unos ocho años antes. Esa

¹ *The Past is a Foreign Country* (Cambridge, 1985).

tragedia que presentó Esquilo, titulada los *Persas*, es la única tragedia conservada que no tiene como tema central un mito heroico, sino un suceso histórico. Esto le confiere a la pieza una notable singularidad. (Aunque entre los muchos cientos de tragedias estrenadas en Atenas a lo largo de más de siglo y medio sabemos que hubo dos o tres más de tema histórico: todas referidas al choque contra los persas).

Pero no vamos a enfocar aquí los méritos literarios de esa espléndida obra clásica, la tragedia más antigua de todas las que hemos conservado, ni tampoco nos vamos a centrar en sus valores históricos, aunque algo diremos de camino sobre los mismos. La óptica adoptada será la apuntada en el título de este coloquio: «conmemoraciones como mecanismos de identidad». Y la reflexión que queremos promover tiene dos partes: primero intentaré resumir lo que me parece característico de la tragedia como representación teatral, en un marco festivo y ciudadano, que toma como objetivo la rememoración del pasado: un pasado prestigioso, memorable y de algún modo paradigmático, atesorado en el repertorio de la mitología heroica tradicional. Y, tras haber destacado cómo la tragedia reinterpreta y reelabora ese pasado desde una perspectiva cívica, retomando los mitos y sus grandes protagonistas para ofrecerlos a una nueva consideración esencialmente trágica en el marco de las fiestas consagradas al dios Dioniso, pasaré a analizar la significación de esta extraña pieza de Esquilo: los *Persas*, desde el punto de vista ya anunciado².

II

Podemos comenzar por destacar un hecho sobradamente conocido, pero que es básico para esta perspectiva sobre la conmemoración del pasado en la representación trágica. El teatro ateniense es una institución cívica y está ligado a la fiesta popular, que tiene su ritual religioso tra-

² Para estas breves consideraciones no creo conveniente citar una extensa bibliografía (si bien sería fácil hacerlo). Pero me gustaría destacar que están en la línea de trabajos como el de J. P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, I (trad. esp., Madrid, 1987) (especialmente caps. I y II), y los del volumen colectivo editado por Peter EUBEN, *Greek Tragedy and Political Theory* (Berkeley, 1986) (esp. el cap. de A. J. PODLECKI, «Polis and Monarch in Early Greek Tragedy», pp. 76-100). Para la segunda parte me ha sido especialmente útil el reciente libro de Edith HALL, *Inventing the Barbarian, Greek Self-definition through Tragedy* (Oxford, 1989), que dedica muchas páginas a la tragedia de Esquilo (pp. 56-100). Después de haber escrito este trabajo, he reelaborado el tema, tomando de nuevo como punto de partida el libro de E. HALL en otro artículo: «La utilidad de los bárbaros», que apareció en la revista *Claves*, en septiembre de 1990.

dicional y que cumple también un objetivo pedagógico. Es para todos los ciudadanos y, al tiempo que sobre la escena del gran teatro recuenta los mitos, invita a una reflexión sobre el pasado y el presente, produciendo una purificación psicológica en el alma de los espectadores a la vez que transmite unos contenidos culturales muy significativos. Las fiestas teatrales en honor de Dioniso son una institución promovida por el tirano Pisístrato en beneficio de toda la ciudad. Los temas heroicos que son el núcleo de esas representaciones evocan un mundo de dioses y de héroes, de grandes figuras desmesuradas, aristocráticas, situadas en otro tiempo. Muchos de esos mitos tratan de las fundaciones de una ciudad, de terribles conflictos de sangre que han dejado una huella en el ritual, de catástrofes dentro de las grandes estirpes reales.

Son *mythoi* que tienen casi siempre una vertiente épica —y que ya la poesía épica había cantado—. Pero la tragedia los recupera al servicio de la ciudad: los valores aristocráticos de esas leyendas heroicas quedan aquí replanteados ante los ojos del público ateniense, y la democracia costea esas representaciones que forman parte de la *paideia* popular. Hay algo de ritual en esa escenificación de las viejas leyendas en el gran teatro de Dioniso al pie de la acrópolis. Los dioses y los héroes que salen a escena son los de la tradición, pero los poetas trágicos reconfiguran las tramas míticas con una decidida intención actual y anacrónica; sin ningún afán de anticuarios, presentan a los monarcas del mito con un trasfondo que es el de las ciudades griegas del siglo v. Y los tratan como grandes personajes, pero no ya modelos ejemplares y gloriosos, como lo hacía la épica, sino como problemas y mártires de la condición heroica, lejanos y cercanos a la vez. Alzados sobre sus coturnos y con sus típicas máscaras, los personajes trágicos salen a escena a expresar sus ambiciones y dolores, teniendo detrás a los dioses —esos dioses griegos familiares, feroces y frívolos— y delante, incapaces de actuar en la catástrofe y comentando sus desdichas, a los integrantes del coro, muchas veces viejos o mujeres, gente común, a los que no alcanza el esplendor ni la ruina que envuelve a los héroes. El espectador no se refleja en los grandes héroes, sino en esas figuras del coro, testigos del drama.

Citaré algunas líneas del texto aludido de J. P. Vernant y P. Vidal Naquet:

La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales. Al instaurarlos bajo la autoridad del arconte epónimo, en el mismo espacio urbano y siguiendo las mismas normas institucionales que las asambleas o los tribunales populares, como un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, dirigido, representado y juzgado por los representantes cualificados de las distin-

tas tribus, la ciudad se hace teatro; en cierto modo se toma como objeto de representación y se representa a sí misma ante el público. Pero si la tragedia aparece así más arraigada que ningún otro género literario en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, dividida contra sí misma, la vuelve completamente problemática. El drama lleva a la escena una antigua leyenda de héroes. Ese mundo legendario constituye para la ciudad su pasado... un pasado lo bastante lejano para que se esbocen con nitidez los contrastes entre las tradiciones míticas que encarna y las formas nuevas de pensamiento jurídico y político; pero, a la vez, lo bastante próximo para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y no deje de producirse la confrontación. La tragedia, observa justamente Walter Nestle, nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano. Pero no es solamente el universo del mito lo que pierde su consistencia y se disuelve bajo esa mirada. El mundo de la ciudad se ve, a su vez, cuestionado y contestado a través del debate en sus valores fundamentales. Incluso en el más optimista de los Trágicos, en Esquilo, la exaltación del ideal cívico, la afirmación de su victoria sobre todas las fuerzas del pasado tienen menos el carácter de una constatación, de una tranquila seguridad, que de una esperanza y de una llamada, donde la angustia nunca deja de estar presente, ni siquiera en la alegría de las apoteosis finales. Una vez planteadas las cuestiones, para la conciencia trágica no hay ya respuesta que pueda satisfacerla plenamente y eliminar su interrogación³.

La tragedia invoca sobre la escena un episodio mítico, ya famoso, que todo su público conoce en sus líneas básicas. El autor trágico no debe alterar sustancialmente el mito, como comenta Aristóteles en su *Poética*, sino debe esmerarse en recontarlo. Con sólo conocer el título y los nombres de los personajes los espectadores ya están sobre aviso. Pero la tragedia reflexiona sobre el recuento. Es lección cívica, «relectura» intencionadamente anacrónica. Pasado mítico y presente histórico, tiempo de los héroes y contexto ciudadano confluyen en la recreación trágica. Hasta finales del siglo V, desde su fundación en 535 a. C., en la escena ateniense se estrenan centenares de tragedias que, con muy acertadas excepciones, escenifican una y otra vez episodios míticos y resucitan a los mismos personajes: Agamenón, Clitemnestra, Edipo, Antígona, Orestes, Electra, Medea, Ajax, Ifigenia, Penteo, y tantos otros héroes y heroínas inolvidables.

III

Entre las treinta y tantas tragedias conservadas sólo una no tiene por tema central un mito: los *Persas* de Esquilo:

³ *Op. cit.*, pp. 26-28.

Los *Persas* es la única celebración de una victoria militar que alcanza la jerarquía de la más elevada poesía», señala G. Murray en su *Esquilo, el creador de la tragedia*⁴. Una victoria nacional —decía Murray— es uno de los peores campos de acción para la buena poesía [...] la poesía patriótica, como género, no es habitualmente buena [...] es la derrota y no la victoria, lo que ha producido la mayor parte de los grandes poemas épicos [...] porque] la derrota es una experiencia más profunda que la victoria, ya que el estar herido lleva implícitas sensaciones más fuertes que el herir a otro⁵.

Por otra parte, tampoco la celebración de una victoria, la exaltada y alegre rememoración del triunfo habría sido tema apropiado para una tragedia. El canto de victoria es un «peán»; mas a la tragedia le corresponde el canto de dolor por los caídos, el «treno» (*Paián/thrénos*). Lo que Esquilo se propuso escribir no fue nunca nada semejante al drama histórico, sino una «conmemoración nacional»⁶, en la que la gran batalla decisiva está presentada como una trágica catástrofe por los vencidos, que son los otros, los persas.

Hasta entonces, y después, el tema trágico procedía de la saga heroica. No era la historia cercana el contenido apropiado a la poesía trágica. Pero la idea de tal innovación no fue de Esquilo, sino de Frínico (que primero lo ensayó con *La toma de Mileto*, y luego con sus *Fenicias*). Que Esquilo retomara esa idea para su tragedia indica que sintió que ese episodio de la historia reciente tenía una grandeza épica y una significación trascendente. Como Heródoto, tal vez percibió que detrás de la sangrienta contienda en la que se afrontaron los griegos y los persas latía el designio y la actuación de los dioses, como dice Temístocles en el discurso recogido por Heródoto (VIII, 109):

¡No somos nosotros los que hemos hecho estas cosas! ¡Son los dioses y los héroes, a quienes repugnaba que la soberanía de Europa y del Asia estuviera en manos de un hombre orgulloso e impío!

No la gloria de los vencedores, sino el dolor de los vencidos se nos presenta en primer plano escénico. El escenario evoca el palacio persa de Susa, donde los ancianos del Coro, los llamados «Fieles», aguardan angustiados por la ausencia de noticias el retorno del gran ejército que partió acaudillado por el rey Jerjes. Luego aparece la reina madre, la esposa viuda del gran Darío, que comparte con el coro de quejumbrosos ancianos la

⁴ Traducción esp., Buenos Aires, 1954, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

espera de oscuro presagio. Al fin aparece un mensajero, que viene jadeante y confuso a relatar la terrible derrota. Los ancianos quedan horrorizados. A las preguntas el mensajero responde detallando muertes de nobles y desastres de la batalla naval de Salamina. El coro se lamenta de la loca ambición de Jerjes que ha llevado a sus mejores hombres a la matanza. La reina acude a la tumba de Darío a consultar al divino difunto (Esquilo comete una equivocación al colocar ese túmulo cerca del palacio. Darío estaba enterrado en Persépolis, no en Susa. Pero ese detalle no tiene relevancia trágica). El gran rey, fantasma invocado, acude a la llamada, y dialoga sombrío con la reina y el coro. Anuncia que Jerjes vive y ha de regresar. Se desvanece luego. Poco después entra Jerjes, con su carro de guerra. Viene derrotado, polvoriento, con el vestido rasgado, abrumado de pesar. El coro vuelve a preguntarle por sus grandes guerreros. El rey vuelve a recordar su tremenda derrota, el espectáculo sangriento, el ruido y la furia de la batalla. Comprende que los dioses han castigado su soberbia. Todo el imperio persa se tambaleará porque la *hýbris* del rey ha atraído el castigo de los dioses. La libre ciudad de Atenas ha abatido el poderío inmenso de Persia. Las lanzas griegas han puesto en fuga a los arqueros persas. Queda la desolación y el largo lamento para los bárbaros que osaron invadir esa tierra áspera, valiente y libre de Grecia.

Decenas de nombres persas —unos cincuenta y cinco jefes— son evocados, pero ni un solo griego es mencionado individualmente en la obra. La ruina de Persia es la consecuencia del ciego orgullo de Jerjes. Los dioses han salvado a los valientes helenos.

Resuenan, como una lúgubre letanía, esos nombres de los persas desaparecidos en la batalla. Todos, todos están muertos, responde el maltrecho Jerjes (cf. 955 y ss.: «¿Dónde están Farandaces, Susas, Pelagonte, y Agóatas, y Dotamis, y Samis, y Susíscanes que dejó su Ecabataka?... ¿Dónde está Farnuco, y el valiente Ariomardo? ¿Dónde el jefe Sevalces, el gran príncipe, o Lileo, de noble estirpe, Menfis, Táribis, y Masistras, y Artembares, e Histecmas?...»). El largo treno cierra la obra, que, como se ve incluso en el resumen, tiene muy poca acción y pocos caracteres.

Hay dos cosas muy claras que conviene subrayar, como ya lo hiciera G. Murray. Primera: los persas están tratados todos con nobleza. «No hay odio a los persas; ni la más remota huella de lo que llamaríamos “propaganda de guerra”. Ningún persa es bajo: todos son bravos y caballerosos. Los Ancianos son graves y majestuosos; su dolor es respetado. Atosa es magnífica: no se le escapa ni una sola palabra indigna de una gran reina. Darío es el prototipo del viejo y buen rey, padre de su pueblo. El propio rey Jerjes, sin duda, como un contraste con Darío, es salvaje e

imprudente», pero en su desolación no carece de esa grandeza de los héroes trágicos.

En segundo lugar, el autor trágico ha querido dar a la obra un colorido exótico, reflejar la atmósfera de un palacio persa. No con una precisión histórica, sino con un énfasis en lo característico de esa corte pomposa y oriental: «Para Esquilo y su auditorio los persas eran el Oriente, y es el colorido y la música del Oriente lo que nos da»⁷. La retahíla de nombres exóticos —la mayoría con un componente iranio acertado— es también una nota pintoresca, como ciertos hábitos; incluso ese largo lamento es algo que los griegos sentían como bárbaro y asiático. E. Hall lo ha precisado muy claramente: el orientalismo, de tan larga tradición en la literatura y el arte europeo, comienza en Grecia con los *Persas* de Esquilo.

Ese «orientalismo», que Esquilo ha sabido recoger y moldear hasta convertirlo en uno de los ejes ideológicos de la obra, está muy bien analizado en el libro de E. Hall, que recoge críticamente los análisis de otros estudiosos de la obra. Cito un párrafo de sus conclusiones:

The tragedy is not ornamented by oriental colouring but suffused by it, indeed it represents the first unmistakable file in the archive of Orientalism, the discourse by which the European imagination has dominated Asia ever since by conceptualizing its habitants as defeated, luxurious, emotional, cruel, and always dangerous. This powerful idea of “The Orient” — which is a social notion rather than a fact of nature — has been of incalculable influence, from the Greek, Roman, and Christian characterization of Asiatic mystery religions, through the Crusades, the Renaissance, and the imperialist movements of the nineteenth centuries, to modern representations of the Moslem world. The language in which *Persae* expresses its Orientalism is a daring result of the poets’ search in the years during and after the Persian wars for a new literary language in which to imply the ascendancy of Hellas and express the “otherness” of the invader. But this marked “barbarism” coexists with the narration of a genuinely tragic *pathos*, which precludes the nineteenth-century interpretations of the drama as mere xenophobic congratulation⁸.

IV

Si bien es cierto que, como decía G. Murray, no hay una «propaganda política» de baja estofa en los *Persas* que nos presente a los enemigos de los griegos como sustancialmente malvados o perversos, no deja de ser evidente que se nos presenta a los persas como los enemigos de Grecia,

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ E. HALL, *op. cit.*, pp. 99-100.

distintos y «bárbaros». En la «invención del bárbaro» esta obra tiene un papel claro. Como señala E. Hall:

Los *Persas* de Esquilo, que celebra las victorias sobre Persia, es el testimonio más temprano de la absoluta polarización en el pensamiento griego de Griego contra Bárbaro, que ha emergido en cierto momento en respuesta a la creciente amenaza que representaba para el mundo helenohablante el inmenso imperio persa. El desarrollo retórico de la oposición abstracta de helenismo y barbarie del tipo particularmente común en Eurípides no se encuentra en los *Persas*; los tratamientos filosóficos de la antítesis se desarrollan más tarde bajo la influencia de los sofistas. Pero el término mismo de *bárbaros*, que no se encuentra nunca en la literatura griega conservada antes de las guerras Médicas, se halla no menos de diez veces aquí, y los contrastes entre Grecia y Persia o entre griegos y bárbaros dominan en los discursos, diálogos y cantos del coro⁹.

Los griegos han combatido por su salvación contra los invasores persas. Pero también lucharon por su civilización, por su libertad, por un estilo de vida. El mensaje de Esquilo es patente: la lucha de los combatientes de Salamina fue la defensa del orden contra el irracionalismo, de la democracia contra el despotismo, de la helenidad contra los bárbaros. Una lucha que se empareja con las hazañas míticas. En los frisos de algunos templos y en los vasos el tema se equipara a otras victorias contra el salvajismo: a las Gigantomaquias, las Centauromaquias y las Amazonomaquias. Es la lucha contra los Otros; los bárbaros persas equivalen a los gigantes, a los centauros y a las amazonas asiáticas. Grecia es el orden y la libertad.

En resumen, resulta muy claro cómo, en la rememoración colectiva a la que invita la tragedia, un episodio histórico de singular trascendencia, la derrota de los persas invasores, se ha colocado en lugar del mito habitual. A la lejanía en el tiempo sustituye una distancia en el espacio y en la sensibilidad: los *Persas* nos lleva a un ámbito lejano, prestigioso y distinto. La alteridad de los héroes del mito, arcaicos y semidivinos, viene sustituida por la extrañeza de los reyes persas, en su dominio palaciego, exótico, oriental. Jerjes es el protagonista de la catástrofe trágica. Con su desmesura ha atraído sobre sí y su imperio la ruina. La *hýbris* atrae la *áte*: es la lección tradicional de la tragedia, bien enraizada en la sabiduría tradicional. Al final debe reconocer su error. Jerjes, el déspota derrotado, es como un gigante humillado, por haber querido franquear los límites naturales de su poderío asiático.

Ahora, en contraste con ese mundo asiático, bárbaro, se perfila el carácter del pueblo griego —simbolizado sobre todo en Atenas y sus

⁹ *Op. cit.*, p. 57.

hombres libres—. La imagen de los *Persas* define, por oposición, la de sus adversarios: los que lucharon por su libertad contra la amenazadora hueste infinita del ejército de Jerjes, en una gesta ejemplar, casi mitológica. Hombres libres, no sometidos a ningún tirano, audaces y austeros, que entonan el «peán» frente al griterío tumultuoso de los asiáticos. La celebración que supone esa evocación trágica está sesgada por este juego de imágenes: es a través de los relatos de los persas como vemos a los griegos. A través de los lamentos de sus adversarios se entona la alabanza de todo el pueblo griego —sin nombrar a ningún individuo—.

Ahora está claro que ese enfrentamiento aparece como un «mecanismo de identidad»: frente a los «bárbaros», descubiertos como tales, hay unas «señas de identidad» de los griegos como nación, que justamente aquí se nos muestran evocados con tonos patéticos y poéticos¹⁰.

CARLOS GARCÍA GUAL
Universidad Complutense
Madrid

Se utiliza una pieza dramática griega —excepcionalmente histórica, y escrita sobre el propio mundo griego, y sobre los persas, los otros— para analizar la función «reflexiva» del teatro en su referencia presente al pasado, a lo mítico. Así como el pasado propio ofrece en el presente la oportunidad de «construir» la propia imagen, también los otros pueden ser descritos dramáticamente para hallar mejor nuestra identidad.

This paper analyses a Greek dramatic play which exceptionally deals with a historical plot referred to the Greek world and to «the others» world, that of the Persians. So we can analyse the reflexive function of theater in its current reference to past, to Myth. If past offers in present the opportunity of constructing the image of society, also «the others» may be described on stage in order to find our own identity.

¹⁰ Sobre la concepción del «bárbaro» en el pensamiento griego y la evolución de su imagen, véase mi artículo «La visión de los otros en la Antigüedad clásica» en M. LEÓN-PORTILLA y otros, *De palabra y obra en el Nuevo Mundo* (Madrid, 1992), pp. 7-34.