

Persas de Esquilo: género, historia y discurso.

Dr. Guillermo De Santis
Universidad Nacional de Córdoba-Conicet

En 1990 la aparición del volumen *¿Nada que ver con Diónisos?* editado por Froma Zeitlin y Jack Winkler significó una bisagra para la lectura del drama ático entre las posiciones políticas e historicistas y una forma más cohesiva de analizar la tragedia ática y su posición en la sociedad ateniense del siglo V.¹ Las discusiones se desplazaron, en consecuencia, desde la perspectiva de la “política y tragedia” o “tragedia y sociedad” para focalizarse en nuevos modos de enunciación de viejos problemas con formatos como “rol social de la tragedia” “tragedia e ideología política” o “tragedia e ideología democrática ateniense” y “tragedia y discurso de género”.

En este cambio fue fundamental el concepto “entrecruzamiento discursivo” a través del que se intenta desplazar el análisis del conjunto de enunciados que definen campos aislados del problema, por ejemplo “discurso femenino en la tragedia”, para centrarse en la interacción del conjunto de enunciados en su punto de intersección, por ejemplo: dejamos de analizar la relación política y tragedia buscando en las tramas de las obras un explícito apoyo a un político X o a una línea política X, para dedicarnos a entender cómo cada análisis de discursos individuales contribuye en su intersección con los otros a definir, significar y comunicar aspectos más generales como “ideología política ateniense” o “tensiones y ambigüedades de la pólis”.

La diferencia no radica en el concepto de discurso, pues sigue dominando una noción de discurso como “conjunto de enunciados que definen objetos y producen un saber sobre estos” sino en la interdependencia de los discursos para hablar de “entrecruzamiento discursivo” significando que ninguno de los discursos (en el sentido anterior) ni sus representaciones simbólicas son independientes y difícilmente puedan discriminarse de manera autónoma sin caer en reduccionismos o en estrecheces metodológicamente incorrectas.

Una consecuencia inmediata de aceptar esta posición se evidenció en que los análisis se centraron en el conjunto de enunciados que definen las instituciones griegas de manera autorreferencial tratando de entender qué realidades actuaron para la creación de

¹ Winkler, J.-Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

dicha institución, qué la define desde su propio funcionamiento y cómo enrolaron a los agentes que le daban vida cotidiana.

En el caso puntual de la tragedia ática los trabajos definen cada vez con mayor precisión fechas de producción de las obras para proponer lecturas sincrónicas que muestren cómo la tragedia interactúa con la oratoria política la religión y el conocimiento de su tiempo. Por otra parte, se ubica a la tragedia en el conjunto de discursos socialmente prestigiosos y se intenta definir sus estrategias diferenciales y sus formas de relación con el resto de estos discursos para mostrar de qué manera la tragedia contribuye a la conformación de imaginarios sociales e ideologías y cómo la tragedia es permeable a la posición y enunciación de sus mismos problemas desde otros campos.

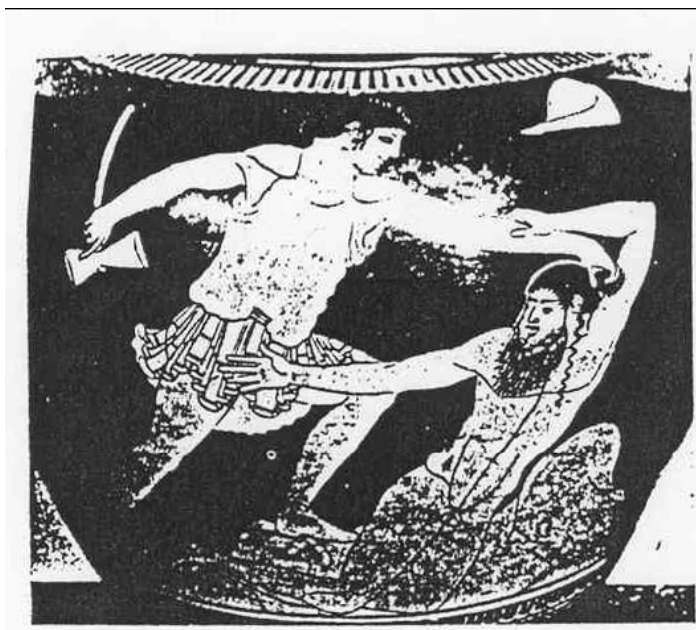
Un caso muy actual es el de relación entre la ciencia médica y la tragedia de Eurípides de la que, hasta hace una década, se hablaba en términos de “la influencia de las concepciones médicas en Eurípides” mientras que hoy se habla de “las interferencias entre el discurso científico y la tragedia de Eurípides” pues los estudios han demostrado que muchos aspectos socialmente importantes de la medicina hipocrática como definir qué es un hijo “bastardo” asumen conclusiones derivadas directamente de las connotaciones que que la tragedia desplegó en torno a esta categoría.

Lo mismo sucede con los bárbaros orientales respecto de los que la medicina del 430 aC. afirma que su debilidad e inferioridad depende, por ejemplo, de la naturaleza de su hábitat, concepción que es operativa en la tragedia desde cuatro décadas antes.

Finalmente el discurso trágico puede entenderse como el conjunto de enunciados que responden al género performativo, al contexto cívico-festivo y a la situación de discurso público prestigioso y que dan forma a la tragedia como institución ateniense en el siglo V aC. En esta formulación debemos incluir todos los recursos poéticos y metapoéticos, la influencia del marco religioso y político que domina la representación trágica en las Dionisiacas y la configuración de un discurso distintivo y reconocible frente a la oratoria judicial y a la asamblea política, los otros dos discursos públicos característicos de la Atenas de esta época.

Pero igualmente podríamos incluir la iconografía pública dentro del conjunto de discursos posicionados en la *pólis* y que interactúan con la tragedia. Quisiera aquí presentar un ejemplo:

Figura 1



Una stamnos por el pintor Kleophrades
Theseo y Procrusto. Datada por Taylor en 470-475 aC.
(London, British Museum E 441).

Tenemos aquí una imagen de vasija que muestra a Teseo, primer rey democrático de Atenas, matando Procrusto. Iconográficamente la figura de Teseo retoma la posición corporal de estatua de los tiranacidas Harmodio y Aristogitón equiparando a Teseo con los tiranicidas y mostrando la democracia como supresión de la tiranía.

Si aceptamos la datación de Taylor podemos ver que coincide con la fecha de la representación de *Persas* de Esquilo del 472 aC. cuya trama histórica se basa en la derrota de Jerjes en Salamina, Micale y Platea y de la que se ha afirmado que da cuenta de la oposición dicotómica y operativa en Atenas de griegos positivos-bárbaros negativos.

A pesar de que se ha dicho que uno de los temas de *Persas* es la tiranía, se ha sostenido que esta tragedia presenta a manera de espejo la democracia griega triunfante frente a la tiranía oriental derrotada y la superioridad de una conformación social reflejada en el orden del ejército de hoplitas frente al caótico conjunto de pueblos que formaban el monumental ejército persa. En palabras de Simon Goldhill, *Persas* da cuenta de la “democracia en acción” y entiende que es uno de los ejemplos que le permite afirmar que la tragedia es uno de los discursos creados por la democracia y que se transforma rápidamente

en uno de sus principales sustentos discursivos y sociales. Es la tragedia, institución de la democracia ateniense y sus tensiones y ambigüedades, la que intenta problematizar la democracia para fortalecerla.

A partir de la producción de Goldhill² desde mediados de los '80 esta lectura de *Persas* se internalizó en la crítica enriquecida por el brillante libro de Edith Hall “Inventando los bárbaros” (1989) y sólo en 2003 P. J. Rhodes afirmó con fuertes argumentos que no era posible hablar de “discurso democrático” de la tragedia sino de “discurso ateniense” y que no es correcto hablar indistintamente de Atenas del siglo V y democracia ateniense del siglo V. Rhodes cristaliza en su texto ensayos previos de Scaffuro y Boegehold que proponían hablar de “ideología cívica ateniense” y no de “ideología democrática ateniense”.³

Esta formulación, mucho menos restrictiva, permitió desarrollar una lectura de la tragedia más abierta al análisis de los componentes sociopolíticos que la conforman y definen, que no son esencialmente “democráticos” y a través de los cuales la tragedia se posiciona críticamente frente a la democracia advirtiendo los peligros a los que se enfrenta permanentemente por la situación de las instituciones atenienses, el peso de nuevos factores sociales y el desarrollo de una nueva relación entre líderes y *démos* que la mayoría de las veces pone a la *pólis* frente al temor de la tiranía.

Como vemos en la primera representación iconográfica la reafirmación de la fundación de la democracia a partir de la supresión de la tiranía es ya parte de un imaginario que ha encontrado en el mito de Teseo y su llegada a Atenas un medio expresivo y de fácil difusión. La tragedia no está alejada ni de la figura de Teseo como rey democrático ni de la tiranía como no-democracia, a la que hay que evitar para mantener precisamente la democracia. Veamos un famoso ejemplo en el que se habla de la tiranía, Sófocles fr. 88 Radt:

τὰ χρήματα' ἀνθρώποισιν εὕρισκει φίλους,

αὐθις δὲ τιμᾶς, εἴτα τῆς ὑπερτάτης

τυραννίδος θακοῦσιν ἀγχίστην 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”.

² Véase, por ejemplo, Goldhill, S. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

³ Rhodes, P.J. Athenian Drama and the *Polis*. *JHS* 123 (2003) p. 104-119.

Si nos atenemos al texto la tiranía se afirma en las riquezas que proveen igualmente de amigos, honores, resultando la tiranía una posición cercana a los dioses.

Antes de Sófocles y en un contexto no dramático Arquíloco Fr.19 W. 1-4 decía:

οὐ μοι τὰ Γύγῳ τοῦ πολυχρύσου μέλει,
οὐδ' εἰλέ πῶ με ζῆλος, οὐδ' ἀγαίνομαι
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἔρέω τυραννίδος·
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν.

“No me preocupo por Gíges de mucho oro, la envidia no me domina en modo alguno, no envidio las acciones de los dioses, no estoy enamorado de una gran tiranía. Está, en efecto, lejos de mis ojos”.

Nuevamente la riqueza, aquí en la figura paradigmática de Gíges, la cercanía a la divinidad que el poeta no desea y que, en consecuencia, le permite afirmar que no se ha enamorado de la tiranía.

Richard Seaford tomó estos dos ejemplos para mostrar que la tiranía es definida en Grecia a través de ciertos imaginarios recurrentes en diversas épocas y contextos políticos.⁴ Si le añadimos la afirmación de *Agamemnon* de Esquilo donde el Coro declara la constitución de la tiranía en Argos⁵, podemos decir que la tiranía es recurrente como tema en la tragedia y, en consecuencia podemos, debatir si esta presencia es motivada por una práctica usual de la tragedia de insistir en los valores democráticos atenienses o es una actitud de advertencia sobre las aspiraciones tiránicas de líderes políticos encumbrados.

Ambos caminos han sido recorridos con resultados satisfactorios, sin embargo *Persas* de Esquilo no aparece en los horizontes de estos análisis pues se da por supuesto, en la mayoría de los casos, que esta obra es una celebración de la victoria y que en ella los valores democráticos cívicos atenienses están exacerbados y no podemos reconocer en su trama tensiones de la *pólis* ni fuertes cuestionamientos a las debilidades de la democracia.

Pero en esta lectura celebratoria se descuidan aspectos esenciales de la tragedia como género poético que condicionan necesariamente la trama de la obra y su instancia

⁴ Seaford, R. Tragic Tyranny. En Morgan, K. *Popular Tyranny. Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*. Texas: University of Texas Press, 2003, p. 95-115.

⁵ Aesch. *Agam.* Vv. 1355 y 1365 en los que se remarca el asesinato del legítimo rey, la apropiación de sus riquezas y el pago de un grupo de hombres que sostendrán la tiranía.

comunicativa en el teatro. Condicionamientos de los que también depende el discurso cívico ateniense dispuesto por la tragedia.

Si continuamos con la tiranía, observamos que en *Persas* también está tematizada de acuerdo con los mismos criterios que vimos antes. Así es presentado Jerjes por el Coro de ancianos (Aesch. *Pers.* 73-80)

πολύανδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων

[ἀντ. α.]

ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμα-

νόριον θεῖον ἐλαύνει

διχόθεν, πεζονόμον τ' ἔκ τε θαλάσσης,

ἐχυροῖσι πεποιθὼς

στυφελοῖς ἐφέταις, χρυ-

σογόνου 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.”

Su cercanía a los dioses y su dependencia de la riqueza es parte esencial de la caracterización de Jerjes. Más allá del orientalismo del rey persa, si confrontamos con los textos anteriores donde la palabra tiranía era enunciada de manera explícita, comprobamos que Esquilo está caracterizando un tirano, hecho que se comprueba en varios pasajes de la obra pero fundamentalmente en las palabras de la Reina, madre de Jerjes (Aesch. *Pers.* vv. 165-169):

ταῦτά μοι μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσὶν διπλῇ,

μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλήθος ἐν τιμῇ σέβειν

μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα.

“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 teme que, ante una derrota, la honra de Jerjes no sea respetada y que su riqueza decaiga al punto de no poder sostener su posición.

No hay dudas de que la proyección de la obra en ámbito persa, en Susa concretamente, coloca al espectador frente a un mundo culturalmente diverso, aunque

conocido, y dispuesto a través de lo que reconocería como “persa”. De esta manera, el espectador asumiría sin problemas que el rey sea un tirano, que su oro sea desmesuradamente abundante, etc.

Sin embargo, la proyección cultural y geográfica en la tragedia no conlleva un análisis de otras culturas sino un debate sobre los problemas internos de la *pólis* a través de su proyección en otras ciudades, tiempos y culturas.⁶ Es parte de un mecanismo bien estudiado que ha sido denominado de “distanciamiento y acercamiento”.⁷ La proyección cultural sirve para representar un conflicto que tensiona la *pólis* con la suficiente distancia como para no comprometer la trama en la actualidad y, a su vez, la obra propone un mecanismo equivalente de acercamiento que permite reconocer en la trama que tales problemas son los de la *pólis*.

En nuestro caso la distancia cultural de Persia permite hablar de un líder actual como Jerjes que es un tirano y cuyos errores políticos han llevado a la nación a la derrota frente a un enemigo inferior en recursos militares. Por otro lado, el acercamiento permite celebrar la *pólis* ateniense en su organización cívica: el orden militar es un reflejo del orden cívico, la inferioridad de recursos se contrarresta con orden y decisiones correctas. Pero hay un problema latente: el líder encaramado puede aspirar a la tiranía y pensemos que en la Atenas de las guerras médicas nombres como Temístocles, Milcíades, Cimón, Jantipo asomaron como algo más que un “engranaje” del orden cívico sino como líderes que decidieron la política y la fortuna de Atenas en su política interna y externa. Un fenómeno de liderazgo que la tragedia no cesará de tematizar mostrando siempre su cara hostil; aunque con alguna excepción, pensemos en Edipo, Dánao, Eteocles, por ejemplo, líderes que pusieron a sus *póleis* trágicas al borde de la desaparición.

El caso de *Persas* es especialmente complejo porque es una obra cuyo argumento es la historia reciente en el 472 pero, además, es el primer testimonio retrospectivo de la guerra contra los persas del que disponemos además de alguna iconografía de vasijas:

Figura 2

⁶ Sobre el problema específico del conocimiento de Esquilo de la cultura persa véase la Introducción de Belloni, L. *I Persiani*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

⁷ Véase Sourvinou-Inwood, C. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham MD: Lexington Books, 2003. y 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.



Ánfora (Louvre G 197).

(E.D. Francis, la fecha en el primer cuarto del siglo V a.C.)

En este caso vemos un fragmento de una amazonomaquia en el que Teseo vestido de hoplita se lleva a la amazona Antíope totalmente vestida de persa. Así se unen iconográficamente tres aspectos importantes: el hoplita como figura representativa de la *pólis*, una *antipólis* como las amazonas representadas con vestidos persas y asociadas a estos por la memoria de un modo fundamental pues tanto amazonas como persas invadieron y destruyeron el Ática y la victoria de Teseo cuya figura mítica de fundador de la democracia asocia a las amazonas con un intento tiránico y, a través de ellas, a los persas.

Pero la iconografía se vale de la otredad dicotómica griegos-no tiranía versus persas- tiranía, estrategia de dicotomía polar que domina el pensamiento griego de la época pero que la tragedia usa de manera no siempre extrema a través del mecanismo de acercamiento y alejamiento en el que, ahora se comprende mejor, confluye la imposición genérica cuanto la estrategia discursiva.

Sabemos que lejos de ser un *unicum*, *Persas* de Esquilo pertenece a un grupo de tragedias históricas de las que el único sobreviviente completo.⁸ Es posible, incluso, admitir con Taplin que los argumentos históricos en la tragedia eran tan tratados como los míticos hasta que la Comedia ática asumió el rol de “hablar” del presente y la Tragedia asumió el mito y las tramas épicas como su campo base.⁹ En el caso de *Persas* es preciso

⁸ Véase Sommerstein, A. *Aeschylean Tragedy*. Bari: Laterza, 1996.

⁹ Taplin, O. *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*. *JHS*. n. 106, p. 163-174, 1986.

decir desde el comienzo que su composición trilogica la ubica junto a dos obras de trama mítica cuya relación con el argumento de la obra histórica es tema de debate permanente.¹⁰

Por otra parte, las guerras médicas tuvieron su tratamiento en la lírica con Píndaro y Simónides, un género muy distinto al trágico en el que las celebraciones nacionales y personales son parte constitutiva.

Esquilo eligió para su obra una serie de recursos asociados a la épica a través de los cuales se construye la distancia cultural necesaria para la presentación del problema del liderazgo. En el ejemplo citado de los versos 73-80 observamos que Jerjes es asociado al *poimánwr*, “pastor de pueblos”, caracterización típicamente épica de los jefes, seguido de la expresión *isótheos phws*, “igual a un dios” que es disruptora pues, si por una parte en la épica el adjetivo “igual a un dios” no es connotado especialmente, en la tragedia lo es definitivamente y pone al personaje en la frágil situación de la arrogancia contra los dioses, a la vez que de la caracterización tiránica, como vimos antes.

Éste recurso del poeta es claramente un entrecruzamiento discursivo en el sentido planteado por Ober-Strauss pues dispone en los límites del género trágico un enunciado que aparenta ser inocuo, luego resulta ser caracterizador de “bárbaro” y, al ser intersectado por el discurso cívico ateniense, coloca al personaje como un tirano y como paradigma de lo que la *pólis* debe evitar.

El recurso concreto es la utilización de un vocabulario épico que no sólo es distante en el tiempo al de la audiencia sino que, además, es inusual en el trato de los líderes de la *pólis* ateniense en este período de la democracia.

El vocabulario épico es común en la tragedia pues es un medio privilegiado de crear “distancia” y se amolda a las tramas míticas, las más de las veces dependientes de la épica y es precisamente el cambio de esta *a priori* caracterización épica a la figura del jefe derrotado lo que marca no sólo la *katastrophé*, en términos aristotélicos, sino también la apertura a una consideración de la figura de Jerjes en términos de la ideología cívica ateniense aún en el tiempo y espacio de la obra. Revisemos algunos casos en los que la ideología cívica se constituye en filtro necesario para entender la figura de Jerjes en *Persas* y ver de qué manera la caracterización épica deviene plenamente en trágica y, de este modo, en tensión escénica.

¹⁰ Véase la Introducción de Hall, E. *Aeschylus. Persians*. Warminster: Aris & Philips, 1996.

a. Susceptibilidad al engaño

Falta de *euboulía* y susceptibilidad al engaño son constitutivos de la incapacidad de un jefe político.¹¹ Es el Fantasma de Darío quien coloca estos anti valores como filtro para analizar las acciones de su hijo y, en particular, el tema trágico de la *húbris* frente a los dioses. La falta de buena decisión es propia de Jerjes pero también de sus consejeros que sustentan tal tiranía y le aconsejan emprender la guerra contra Grecia. Por otro lado, se narra el engaño tramado por Temístocles que debe leerse en contraposición a lo que el líder ateniense aconsejó a su ciudad: invertir sus riquezas en la armada e incluir en ella a la mayoría del *démos*.¹² Jefe y *demos*, consejo acertado, configuran una visión de la democracia que se concretará en el orden estratégico y triunfante en la batalla de Salamina.

Y seguramente aquí se halla el núcleo de glorificación de Atenas que suele leerse en la obra. Sin embargo, la tragedia no es un género celebratorio sino, por el contrario, un género que representa y debate sobre las debilidades de la *pólis*. Por ello es muy importante no asumir la “distancia” del caso de Jerjes como algo “extraño” sino como una posibilidad de tensionar la escena en torno a la capacidad de los líderes atenienses, sus aciertos y equivocaciones.

b. *Hubris*:

Ante la noticia del desastre militar, el consejo de Darío radica, precisamente en evitar nuevas decisiones fallidas, ahora relacionadas con la *hybris* (vv. 828-831):

πρὸς ταῦτ' ἐκεῖνον, †σωφρονεῖν κεχρημένοι†,
πινύσκειτ' ἐυλόγοισι νοθετήμασιν,
λήξαι θεοβλαβούθ' ὑπερκόμπῳ θράσει.

"Ante esto †empleando la moderación†,

que aquél (Jerjes) entre en razón con prudentes admoniciones,

¹¹ Nótese que en Hdt. VII. 8. 10 δ Artabanus advierte la misma falta de *euboulia* en Jerjes pero lo asocia al exceso y la *hubris*.

¹² Véase el engaño como acción política y militar en Hesk, J.; *Deception and Democracy in Classical Athens*. Cambridge 2000. pp. 107 y ss. Un caso que confirma que Esquilo también considera el engaño como una práctica repudiable es la el caballo de Troya en *Agamemnón* y en general la mala fama que la guerra de Troya gozaba en la Atenas del poeta.

para que deje de ofender a los dioses con soberbia osadía."

El Fantasma de Darío insiste en la soberbia de Jerjes. El adjetivo *hyperkómpos* y *hybris* aparecen sólo en su boca y entre los versos 808-831 en los que se destaca la destrucción de los templos y estatuas de los dioses en el Ática como la mayor de las ofensas cometidas por los persas. Así como en Jerjes el llamarse *isótheos*, "igual a un dios", lo llevó a pensar en la posibilidad de imponer su *krátos* sobre Poseidón, dispuso a voluntad de los sitios de culto, actos de violencia y desconocimiento de las prerrogativas de los dioses. Notamos como un adjetivo épico no connotado, en la tragedia lo es por el personaje mismo que se considea capaz de imponerse a la divinidad y por la ideología cívica que reconoce en este adjetivo un intento de posicionamiento tiránico.

Hybris es un concepto que denota relación interpersonal. Es la imposición de uno que desconoce los derechos del otro¹³ y está ligado a *timé* personal. En este sentido no debemos perder de vista que estamos en el momento de la redefinición de *timé* que cede paulatinamente su valor individual para acercarse a criterios comunitarios como el de autoctonía, *démos* y obligaciones del individuo con la pólis. El texto citado de los versos 165-169, en boca de la Reina, plantea la diferencia entre el líder individual y el *plethos*, grupo amplio de personas sin identidad ni criterios de comunidad, a diferencia de los griegos que vencieron en Salamina por respetar el lugar que la pólis les asignara (Aesch. *Pers.* vv. 380-381):

τάξις δὲ τάξιν παρεκάλει νεὸς μακρᾶς,
πλέουσι δ' ὡς ἕκαστος ἦν τεταγμένος.

"en cada larga nave los bancos de remeros iban animándose entre sí y todos navegaban en el puesto asignado."

Estos antivalores no son los únicos que se tematizan en la obra pero son los más evidentes e términos de género trágico y discurso cívico ateniense. En efecto, si el recurso trágico del personaje que comete *hybris* contra los dioses puede individualizarse, no es posible, sin embrago, aislarlo en pos de una lectura "religiosa" de la obra. La *hybris* como

¹³ Véase Cairns, D.; "Hubris, Dishonour, and Thinking Big" *JHS* 116 (1996) 1-32. El trabajo de Cairns es en realidad una crítica al libro de N. R. E. Fisher *Hybris: a study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warminster. 1992, y al artículo de D.M. MacDowell " 'Hybris' in Athens" *G&R* (1976) pp. 14-36.

disfunción de las relaciones sociales de reciprocidad y respeto de las normas pone a la audiencia de frente a la tensión de un líder político cualquiera cometiendo el mismo exceso.

Y esta generalización es aceptable pues en términos de la obra se apela a la moral tradicional según la cual quien es dichoso sin “buen juicio” cae en la *hybris* y en el consecuente castigo pero, a diferencia de la épica, donde los perjuicios se focalizan en el héroe, en la tragedia de Esquilo las consecuencias se consideran en el plano general de la comunidad liderada por el personaje.

Los yerros políticos de Jerjes basados en los antivalores de incapacidad, susceptibilidad al engaño y *hybris* generan el vaciamiento de Asia que pierde a sus hijos. La metáfora de la agricultura, sello distintivo de Esquilo, no puede ser decodificada en términos de la cultura persa pues ya se ha dicho en la obra que la nación y el ejército persa son un conglomerado de hombres hijos de Asia.

El concepto operativo aquí es el de la autoctonía ateniense una lectura fundamental que se asocia al orden hoplítico y el sacrificio por la *pólis*. De esta manera, si la audiencia reemplaza el nombre de Jerjes por el de un líder encumbrado puede presagiar el desastre que significaría para Atenas permitir que este líder dilapide los recursos y las vidas de los autóctonos atenienses.

La obra nos propone esta lectura por los cánones universales que el tratamiento de los hechos impone a través de una regla moral que no distingue a persas de griegos aunque la trama se centre en el persa Jerjes. Además, Aristóteles sostiene que la poesía, a diferencia de la historia, trata sobre lo general y no sobre lo particular, sobre lo que podría suceder y no sobre lo que efectivamente sucedió.¹⁴

Esta distinción es fundamental para nuestro análisis pues reconocemos allí que el público no asiste a ver una representación de la derrota persa o de la victoria griega en términos históricos sino en términos trágicos y es en la distorsión de los hechos fácticos donde se revela “lo que podría suceder”.

En el caso de Jerjes sabemos que más allá del fracaso de su expedición, no significó su caída ni la desaparición del poder militar persa y, de hecho, en tiempos de Esquilo, los persas dominaban la Tracia y eran una amenaza constante militar y política pues también

¹⁴ Arist. *Poet.* 1451b 4-7.

tenían un amplio círculo de relaciones con las aristocracias y tiranías locales en muchas *póleis* y colonias griegas.

El punto es que el distanciamiento logrado por la ubicación espacial en Susa, el lenguaje épico y una serie de referencias a la cultura persa, da paso al acercamiento de la moral y la teología universal, de la oposición entre valores y antivalores y en la consideración del liderazgo. Este acercamiento está completamente filtrado por el discurso cívico que, coincido con Rhodes, no puede ser catalogado como estrictamente “democrático” sino “ateniense” en el sentido de que no es la democracia la que es exaltada y prestigiada sino la *pólis*, su autoctonía, su sistema hoplítico y respeto religioso que la hace de Atenas la *pólis* “más querida por los dioses”.

La tensión también se da en el interior de la *pólis* pues en ningún momento *Persas* afirma que las acciones de Jerjes se deben a su naturaleza bárbara, tampoco su posición tiránica lo define como bárbaro. La aplicación de concepciones universales es una fuerte dependencia del género, hecho que el poeta sabe utilizar para disponer una trama histórica, en el sentido de que habla de un tema de la historia reciente, y trágica si entendemos que el género proyecta sobre el otro (los persas) las tensiones y temores de la *pólis* (los riesgos políticos de las acciones de los líderes).

Para concluir quisiera hacer breve referencia a un trabajo de Laura McClure. Desde su posición de analista del discurso de géneros, McClure ha sabido ver en *Persas* una serie de reversiones de la épica a través del discurso femenino en cuyo seno un personaje cae inevitablemente en la depreciación.¹⁵

El ingreso final de Jerjes a la escena es un hecho teatral complejo y discutido, lo cierto es que antes su madre, la Reina, va en busca de nuevos ropajes que lo vistan con la dignidad de un Rey, ropajes que nunca serán vestidos en la escena, para cubrir la pérdida de su honra (*atimían*, v. 845) y mostrarle fidelidad en tiempos adversos (v. 850). McClure afirma con sagacidad que es una imitación del pasaje épico de *Iliada* en el que Tetis pide armas para su hijo Aquiles que deberá morir joven y glorioso.

La reversión de la escena épica es completa: la Reina no pide armas para la gloria, sino ropajes que cubran la vergüenza de Jerjes, los ropajes no son atributos de un dios sino un acto de fidelidad de la madre, Aquiles morirá en batalla mientras que los grandes

¹⁵ McClure, L. Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus' *Persae*. *TAPhA*. n. 136. 2006, p. 71-97.

generales regresarán a sus hogares, en cambio *Persas* de Esquilo muestra a Jerjes como único sobreviviente después de haber enumerado en dos largas listas, los nombres de cientos de generales muertos.

Jerjes está en la escena *γυμνός εἰμι προπομπῶν*, “desnudo de acompañates” (v. 1036), ha perdido a todos sus hombres. Pero en el contexto del canto final de lamentación, un *kommós*, típicamente femenino en tragedia, la reversión épica halla en la tipología del canto trágico un espacio de gran fuerza comunicativa. Desnudo, desprotegido y feminizado, entona con el Coro de Ancianos un canto femenino donde se lamenta la muerte y la actual situación echando un velo sombrío sobre el futuro.

La importancia del *kommós* es grande en la tragedia y en Esquilo es notable en *Siete contra Tebas* y *Coéforas*, obras en las que lo femenino domina, pone en riesgo a la *pólis* y se opone a las decisiones masculinas. Aquí Jerjes ingresa como mujer y canta como mujer pero sin la fuerza subversiva del canto femenino trágico, quedando en una indeterminación riesgosa desde el punto de vista del discurso cívico ateniense que intenta categorizar y jerarquizar todos sus componentes sociales como vimos en los versos 380-381.

Lejos de la ironía, Jerjes es la muestra de lo que un líder ineficiente puede acarrear y de lo complejo de su posición en la *pólis*. Por ello la ideología cívica ateniense cristalizará instituciones como el ostracismo que eviten que los destinados de la *pólis* estén en manos de un líder encumbrado. Pensemos que el líder y triunfador de Salamina, Temístocles, así como el líder y triunfador de Maratón, Milcíades, pertenecientes a grupos políticos diversos, luego de sus triunfos salvadores de la ciudad contra el ejército persa fueron condenados al ostracismo.