

Elevar la historia a mito, preservar la memoria: *Los Persas* de Esquilo

Patricia Liria D'Andrea

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

La tragedia de Esquilo *Los Persas*, única de tema histórico, pone en escena la recepción de la derrota persa en Salamina a manos de la flota griega, en el contexto de las Guerras Médicas. En la obra el acontecimiento histórico está elevado a la categoría de mito, a través de diferentes recursos discursivos y de su propio marco genérico. La representación esquílea es retomada inclusive por el discurso herodoteo, en cuyo relato pueden encontrarse reflejos de su antecesor trágico. El gesto de mitificar el hecho implica transformarlo en paradigma. En efecto, tanto el mensajero como Darío insisten en “no olvidar Atenas”: se busca guardar la memoria de lo acontecido. En esta mitificación el dramaturgo incluye a los personajes y las situaciones, del mismo modo que aparecen en las vasijas representaciones de amazonomaquias, gigantomaquias y centauromaquias, en donde el guerrero griego es el hoplita desnudo, disciplinado y armado con lanza, mientras que el enemigo tenía abigarrada vestimenta oriental (que incluye persas y otros, como escitas, tracios, etc), está armado con arco y actúa en desorden. La iconografía posterior, en efecto, como puede verse en la cerámica, recoge esta gesta como un hecho heroico, en donde humanos y divinidades conviven.

En cuanto al marco genérico, la distinción entre “tragedia mítica” y “tragedia histórica” es presentada generalmente como un anacronismo, en la medida en que los griegos habrían visto su propio pasado “mítico” como parte de su historia. Sin embargo, no podemos pensar que para los griegos era lo mismo la guerra de Troya o el sitio de Tebas que las Guerras Médicas, de modo tal que no podríamos ubicar bajo un mismo título tragedias como *Los siete contra Tebas*, *Agamenón*, *Filoctetes* o *Áyax*, y *Los Persas*. Antes de las Guerras Médicas, las artes visuales y la épica heroica estaban confinadas al tratamiento de las gestas de héroes y dioses, tal vez, según señala Hall (1996: 9), por alguna norma estética precisa que determinaba que ciertos géneros artísticos no eran convenientes para la representación de hechos contemporáneos. Por el contrario, la lírica y la elegía sí eran consideradas vehículos apropiados para la conmemoración de hechos políticos y militares recientes.¹ La tragedia del siglo V a. C. es, por su parte, un género flexible y experimental, capaz de asimilar distintos tipos de temáticas. Por consiguiente, el advenimiento del conflicto bélico modifica la postura del género trágico frente a sus objetos a representar artísticamente.²

El marco genérico ofrece gran cantidad de recursos para transformar la historia en un mito: en principio, en este caso, el cambio de escenario produce un cambio de punto de vista: los protagonistas, la reina Atosa, el coro de ancianos consejeros de Estado, Jerjes mismo, están atravesando una tragedia, en el sentido moderno del término. Dando una vuelta de tuerca, la tragedia de los persas, hiperbólica en la escena ateniense, agiganta también la victoria griega.

La presentación de los adversarios se da a través de una referencia mitológica, que da cuenta del linaje de los persas como descendientes de Perseo, que fecundó a Dánae como una lluvia de oro.

Veremos varios juegos de oposiciones entre elementos contrastantes que contribuyen a elevar la historia a mito, forjando sentidos de identidad y otredad:

1 Por ejemplo, Íbico se había referido a Ciro en un poema (Fr. 320, PMG), Simónides escribió elegías sobre Platea, se refirió a Termópilas y a Artemisión, Píndaro se refirió a las Guerras Médicas en general, etc.

2 La tragedia no es la única de tema histórico: sabemos que Frínico escribió *La toma de Mileto* y *Las Fenicias*, aunque no se conservaron.

Un recurso de resonancias épicas es la conceptualización del conflicto como una lucha entre la disciplina griega y el desorden bárbaro. En efecto, del mismo modo que en la *Ilíada* los aqueos son presentados como ordenados y silenciosos, y los troyanos como bulliciosos e indisciplinados, aquí tenemos esa oposición actualizada entre los griegos y los bárbaros:

to\ decio\ n me\ n prw\ 2ton eu) ta/ ktwj ke/ raj
h(gei\ to ko/ sm%,

Mensajero: El ala derecha, alineadamente, marchaba primera en orden. (v. 399-400)

kaii mh\ n par' h(mw\ 2n Persi\ 2doj glw\ sshj r(o/ qoj
u(phnti\ 2aze

Mensajero: Y de nuestra parte marchaba un bramar de lengua persa. (v. 406-7)

Otro tópico homérico que aparece en el texto es la polaridad entre las distintas armas usadas por griegos y persas. La oposición lanza griega/arco persa se fijó como un *tópos*, algo que veremos representado en la cerámica:

po/ teron to/ cou r(u=ma to\ nikw\ 2n,
h\ 2 dorikra/ nou
lo/ gxhj i sxu\ j kekra/ thken; (V. 147-149)

Corifeo: ¿Acaso el tiro del arco (es) el vencedor, o ha dominado³ la fuerza de la pica con punta de lanza?

Oposiciones como democracia/tiranía, Hélade/pueblos bárbaros son otros conjuntos que construyen distinciones entre las partes, y que también apuntan a crear la configuración dicotómica entre protagonistas y antagonistas.

Los presagios dan al argumento un halo sobrenatural que colabora con el nexo historia/mito. En efecto, el sueño de Atosa, en el que dos mujeres con ropas asiáticas y dorias respectivamente son uncidas al yugo por Jerjes, además de simbolizar las oposiciones ya señaladas, traduce la intervención divina en el *nous* de la reina. Asimismo, inmediatamente la reina menciona haber presenciado un presagio siniestro: un águila, animal asociado con la soberanía,⁴ es destrozada por un gavilán. Ambos acontecimientos explicitan el modo en que los dioses se comunican y dan sus signos a los hombres.

Es justamente lo divino lo que da estructura argumentativa a toda la tragedia, y lo que da el salto hacia lo mítico: en efecto, la victoria griega sobre los persas está vista como sancionada por las divinidades. ¿Cuáles son los motivos de esta preferencia divina por la Hélade? Hall (1996: 15-16) los enumera de este modo: el deseo persa de realizar intervenciones militares por mar, cuando los dioses solo los autorizaron a llevar a cabo intervenciones terrestres (v. 107-114); la carencia de entendimiento (v. 361-2, 552) y la juventud del rey Jerjes (744, 782); el haber uncido el Helesponto, hecho que irritó a Poseidón (745-750); los malos consejeros de Jerjes (753-758); la diosa Ate, que perturba los sentidos (99, 1007), y, principalmente, Zeus mismo (532-536, 915) y sus oráculos (739-740); el saqueo sacrílego de los templos atenienses (807-815); finalmente, la *hybris* de Jerjes de olvidar su estatura humana (821-828).

A todo esto debemos contrastar la protección de los dioses a la ciudad de Atenas:

³ El uso del perfecto indica sutilmente cuál de los dos bandos ha obtenido la victoria en la realidad.

⁴ En *Ilíada* 24.310 es mencionada como el ave favorita de Zeus, por ser "la más fuerte".

qeoii po/lin s%̄-zousi Palla/doj qea=j.

Mensajero: Los dioses salvan la ciudad de la diosa Palas. (v. 347)

A este respecto, desde el punto de vista griego, esta salvación por parte de las divinidades no es un regalo. Por el contrario, siguiendo a Rodríguez Adrados,⁵ la victoria lograda “demuestra” que Atenas tiene como ciudad una organización mejor en cuanto que más eficiente; “demuestra”, de otra parte, que Atenas ha recibido ayuda divina, es decir, que su causa es justa. O sea, que la organización de la ciudad (*en un sistema democrático*) es justa; la victoria es la mayor garantía.” Por lo tanto, la derrota de la armada persa se presenta como el paradigma moral de que los dioses derrotaron al gran imperio.⁶

La representación esquílea es retomada inclusive por el discurso herodoteo, en cuyo relato pueden encontrarse reflejos de su antecesor trágico.⁷

El gesto de mitificar el hecho, entonces, implica transformarlo en paradigma. En efecto, el fantasma de Darío insiste en “no olvidar Atenas”: se busca guardar la memoria de lo acontecido:

me/mnhsq' Aqhnw½n ,Ella/doj te, mhde/ tij
u(perfronh/saj to\n paro/nta daiçmona
aÅllwn e)rasqeijj oÅlbon e)kxe/v me/gan.
Zeu/j toi kolasth½j tw½n u(perko/mpwn aÅgan
fronhma/twn eÅpestin, euÅqunoj baru/j.
pro½j tau=t' e)keiInon, swfroneiIn kexrhme/noi,
pinu/sket' eu)lo/goisi nouqeth/masin,
lh=cai qeoblabou=nq' u(perko/mp% qra/sei.

Acordaos de Atenas y de la Hélade: que nadie, menospreciando la presente fortuna, deseando apasionadamente otras cosas, desperdicie una gran dicha. Zeus, pesado juez, por cierto, castiga los pensamientos demasiado soberbios. Por esto, vosotros que sois sensatos, amonestad con advertencias razonables (a Jerjes) para que cese de ofender a las divinidades con su insolencia y soberbia. (v. 824-31)

La admonición de Darío, traído del Hades a través de un rito, implica que el recuerdo de Atenas y de la Hélade no se limita al pueblo o al territorio, sino, más ampliamente, a los valores e ideología atenienses: la dicha (*ólbos*) no debe desperdiciarse buscando apasionadamente lo que está fuera del alcance de cada uno, siendo el mismo Zeus a quien hay que rendirle cuentas. Los Ancianos deberán advertir razonablemente (*sophrosýne*) a Jerjes sobre su conducta soberbia (*hýbris*). En cuanto a las riquezas materiales (*plútos*), Darío insta también a la moderación.

toiga/r sfin eÅrgon e)stiin e)ceirgasme/non
me/giston, a)eiçmhston

Darío: Así pues, es suya esta inmensa e inolvidable obra realizada. (v. 759-760)

La empresa ha de ser inolvidable por su carácter paradigmático, como señalamos, pero también porque, como señala Hall (1996: 1), es un arquetipo: el encuentro entre David y Goliat, la victoria de una nación pequeña frente a un gran imperio.

5 Rodríguez Adrados (1983: 102).

6 Hall (1989: 70).

7 Michelini (1982: 86 y ss.).

Asimismo, la memoria continuamente debe volver sobre el pasado, y revisitarlo. Pero en ese proceso, como señala Hutton,⁸ el pasado va ajustándose al presente. En este caso, es conveniente recordar que la tragedia, estrenada en 472 a. C., recuerda un acontecimiento del pasado reciente, pero ajustándolo a las necesidades del presente: debemos considerar *Persas* como un ejemplo en el teatro de la política de conmemoración, como una forma de salvaguardar el pasado.⁹

Esta mitificación del dramaturgo aparece del mismo modo en las vasijas con representaciones de amazonomaquias, gigantomaquias y centauromaquias, en donde el guerrero griego es el hoplita desnudo, disciplinado y armado con lanza, mientras que el enemigo tenía abigarrada vestimenta oriental (que incluye persas y otros, como escitas, tracios, etc.), está armado con arco y actúa en desorden.

Los soldados que vemos representados en las Figs. 1 y 2 (ambas vasijas correspondientes al estilo de figura roja, datadas entre 475 y 425 a. C.) se encuentran en orden, según lo previsto para las milicias hoplíticas:



Fig. 1¹⁰



Fig. 2

8 Patrick Hutton, *History as an Art of Memory* (Hanover, University Press of New England, 1993), xx xxiii, citado por Favaroni (2003: 101).

9 Favaroni (2003: 104 y 106).

10 Ánfora ateniense, figura negra, datada entre 575 y 525 a. C. Wurzburg, Universitat, Martin von Wagner Mus.: 251.



Fig. 3

La Fig. 3, una *oinokhoe* datada entre 550 y 500 a. C., muestra una escena de la Amazonomachia, donde se percibe, a la derecha, la sobrecargada vestimenta de la guerrera, similar a la vestimenta persa.



Fig. 4

En efecto, otra de las características que diferencia a los guerreros de ambos bandos es el uso de armas diferentes: mientras el persa lucha principalmente con el arco, el griego usa generalmente la lanza. En la Fig. 4, una *oinokhoe* ática datada entre 475 y 425 a. C., se percibe la diferencia entre el guerrero griego, desnudo y con escudo y lanza para la lucha cuerpo a cuerpo, en posición de ataque, y el guerrero persa, muy ataviado y con arco, replegándose. Nuevamente, la relación de analogía entre los aqueos y los troyanos, proveniente de la *Ilíada*, es evidente.

La cratera de Darío



Figs. 5 y 6 (cratera de Darío, lados A y B).

Se trata de una vasija apulia,¹¹ trabajada por el llamado justamente pintor de Darío, con el procedimiento de la figura roja, que está datada entre 340 y 320 a. C., es decir, en el período clásico tardío. Todos los personajes principales están etiquetados, lo que facilita su comprensión.

Se trata de una cratera de volutas, que muestra, en el cuello del lado “A”, una Amazonomaquia: las muchachas visten ropas orientales y están armadas con hachas, en duelo con guerreros griegos desnudos, con cascos corintios, escudos y lanzas. Ya hemos mencionado el nexo simbólico entre estas batallas mitológicas y las Guerras Médicas. Es evidente que la elección de los temas que componen la pieza no es en absoluto azarosa, sino que todas las secciones guardan relación entre sí.

En efecto, el cuerpo de la vasija, siguiendo el análisis del lado “A”, está organizado en tres niveles, cada uno de los cuales muestra una figura central, sentada: en el primer nivel la figura central es Zeus, junto a Nike (la Victoria) alada, que está arrodillada; a la izquierda se encuentran Afrodita, con un cisne en la falda, y Ártemis sobre un ciervo; a la derecha de Zeus se encuentran Atenea, la Hélade divinizada, Apate con dos antorchas y Asia, sentada sobre un altar que tiene la imagen de una divinidad. Este nivel tiene la carga religiosa que porta la Hélade, como se ve ubicada, escoltada por las grandes divinidades: Zeus y Atenea, que inclusive apoya su mano en el hombro de la Hélade: ambas deidades preservarán la *pólis*. Apate, con las dos antorchas, y Asia, sentada sobre un altar, configuran la amenaza tanto a la integridad física de la Hélade cuanto a sus dioses patrios.

El nivel central muestra a Darío en su trono, llevando una tiara y portando su cetro, rodeado de su guardia y de otros grandes hombres de Persia, estos sentados y con bastones, que escuchan atentamente al mensajero que se encuentra parado; junto a él, el anciano apoyado en un bastón podría ser su pedagogo. El último nivel contiene las figuras de cinco orientales, algunos arrodillados, en torno a un hombre sentado, tal vez un tesorero, al que imploran.

El lado B de la vasija también se organiza en tres paneles y muestra el mito de Belerofonte: en el primer nivel, Belerofonte monta a Pegaso, mientras la alada Nike lo corona con laurel. A su

¹¹ Apulia, al sur de Italia, si bien habitada por los mesapios, estaba muy cerca de las colonias de la Magna Grecia, por lo que su comercio e influencia son importantes, y hubo algunas luchas con estas colonias que han sido relacionadas con el contenido de esta vasija. *Vide* n. 10.

izquierda, un joven desnudo trenza una rama de laurel, y frente a él se encuentra Poseidón con su tridente, sentado en una roca. A la derecha se encuentran Pan, con una rama de laurel y una vasija, y Atenea, sentada en una roca con una lanza. En el friso central se encuentra Quimera, monstruo de dos cabezas (una de chivo y otra de león) con cuerpo de león y cola de serpiente, que ataca una de dos amazonas que se encuentran a su izquierda. A la derecha otras dos Amazonas huyen. El último registro presenta dos Amazonas caídas y un ave.

La presencia de Belerofonte en este sector de la vasija no es gratuita. Efectivamente, este lado B simboliza la lucha victoriosa de un héroe individual¹² frente a seres de una alteridad que conjuga lo femenino con lo monstruoso, historia equiparable a la tradicional de David contra Goliat. Aquí, el paralelo es notorio: el “David” griego, unido, ordenado, sin jefes, vencedor del “Goliat” persa, monárquico, inmenso, opulento.

El cuello de este lado B presenta una escena dionisiaca, con Ménades, un Sileno, un hombre y una mujer en una fuente, lo que puede entenderse como un cierre festivo a la gran gesta heroica tanto de Belerofonte cuanto del pueblo griego.

La iconografía posterior, como pudo verse en la cerámica, recoge esta gesta como un hecho heroico, en donde humanos y divinidades conviven.

Bibliografía

- Broadhead, H. D. 1960. *The Persae of Aeschylus. Ed. With an Introduction, critical notes and Commentary.* Cambridge, Cambridge University Press.
- Favorini, A. 2003. “History, Collective Memory, and Aeschylus’ ‘The Persians’”, *Theatre Journal*, vol. 55, N° 1, Ancient Theatre, Mar., pp. 99-111.
- Forsdyke, S. 2001. “Athenian Democratic Ideology and Herodotus’ ‘Histories’”, *The American Journal of Philology*, vol. 122, N° 3, Autumn, pp. 329-358.
- Garlan, Y. [1972] 1999. *La Guerre dans la Antiquité.* París, Nathan.
- Green, J. R. 1994. *Theatre in Ancient Greek Society.* Londres/Nueva York, Routledge.
- Green, R. y Handley, E. 1995. *Images of the Greek Theatre.* Londres, British Museum Press.
- Hall, E. 1989. *Inventing the barbarian.* Oxford, Clarendon Press
- Hall, E. (ed., trad. y com.). 1997. *Aeschylus. Persians,* Warminster, Aris y Phillips Ltd.
- Hammond, N. G. L. y Moon, Warren G. 1978. “Illustrations of Early Tragedy at Athens”, *American Journal of Archaeology*, vol. 82, N° 3, pp. 371-383.
- Iriarte, Ana y González, M. 2008. *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua.* Madrid, Abada Editores.
- Page, D. (ed.). 1972. *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias.* Oxford, Classical Texts, Oxford, Oxford University Press.
- Rodríguez Adrados, F. 1983. *La democracia ateniense.* Madrid, Gredos.

CV

PATRICIA LIRIA D'ANDREA ES PROFESORA DE ENSEÑANZA MEDIA Y SUPERIOR EN LETRAS Y LICENCIADA EN LETRAS POR LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA). SE DESEMPEÑA COMO JEFE DE TRABAJOS PRÁCTICOS DE LENGUA Y CULTURA GRIEGAS DEL DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS, Y COMO AUXILIAR DE INVESTIGACIÓN DEL INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA. SE ENCUENTRA CURSANDO LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS CLÁSICOS CON UNA BECA OTORGADA PARA TAL FIN POR LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

12 Agradezco la sugerencia de la Dra. Lidia Gambon para esta interpretación.