

PERSAS DE ESQUILO: VV. 1-154*

GRACIELA NOEMÍ HAMAMÉ
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

El teatro de Esquilo, luego de los análisis surgidos en la primera mitad del siglo XX bajo la óptica alemana, pareció pasar inadvertido a la mirada crítica posterior. Actualmente, de la mano de las nuevas corrientes que privilegiaron el estudio de la *performance* teatral, la obra del poeta se somete a análisis desde una visión renovadora que absorbe y trasciende el debate exclusivamente filológico.

Entre las tragedias conservadas de la Antigüedad Clásica, *Persas* se erige no sólo como el primer testimonio completo del género, sino también como la única pieza que poseemos con tema histórico.

Inscribiéndonos en el marco de las últimas tendencias críticas, a partir del análisis filológico-literario de la *Párodos* (vv. 1-154), en el presente trabajo nos proponemos ver de qué manera el poeta construye la imagen del bárbaro frente a la del griego, teniendo en cuenta que la pieza, que ofrece la mirada persa sobre la batalla de Salamina, fue concebida por un ateniense, para la audiencia ateniense.

Historia y manifestación literaria convergen, así, en una tragedia que revela el pensamiento y la grandeza de su creador.

ABSTRACT

The Aeschylus' theatre, after a spur of analysis under the German view in the mid-XX century, seemed to have gone by overlooked to critical eyes later on. Nowadays, due to new currents that privileged the study of theatrical performance,

* Ponencia presentada en el *IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos, XII Reunião da SBEC "Antigüidades"* organizado por la SBEC y por la Universidade Federal de Ouro Preto (Brasil, 2001).

the work of the poet is under analysis from a renewed standpoint that absorbs and transcends a debate exclusively philological.

Among the preserved tragedies from the Classical Antiquity, *Persians* stands out not only as the first complete testimony of the genre, but also as a unique piece with a historical issue we possess.

Ascribing to the framework offered by the latest critic trends, from a philological-literary analysis of the *Párados* (vv 1-154), in the present work we would like to see how the poet builds the image of the barbarian confronted to that of the Greek, bearing in mind that the piece, which offers the Persian view about the battle of Salamis, was conceived by an Athenian for an Athenian audience.

History and literary manifestation converge, thus, in a tragedy that reveals the thought and greatness of its creator.

PALABRAS CLAVE: Tragedia, Esquilo, Persas

KEY WORDS: Tragedy, Aeschylus, Persians

Entre las tragedias conservadas de la Antigüedad Clásica, *Persas*, representada en el 472 a. C., se erige no sólo como el primer testimonio completo del género, sino también como la única pieza que poseemos con tema histórico.

El estilo de Esquilo se caracteriza por una tendencia al progreso de lo verbal a lo visual, de la ambigüedad a la claridad y de lo humano a lo divino. El poeta se mueve, generalmente, desde una situación inicial en el nivel humano, expuesta en primer lugar a través de palabras, con la ambigüedad que estas implican, hacia el clímax donde las fuerzas divinas, que han estado operando sobre los eventos humanos, se vuelven patentes y logran su concreción visual en escena.¹ *Persas* resulta un claro ejemplo de esta técnica. Paralelamente, con esta misma tendencia progresiva, el dramaturgo irá conformando el perfil del bárbaro, en oposición al prototipo que Atenas, en este momento, busca definir para el nuevo ciudadano y conductor griegos.

En el comienzo de la pieza, los sucesos se transmiten enteramente a través de la exposición verbal. A medida que el drama transcurre, temas y eventos evocados en un principio llegarán, gradualmente, a su concreción en apariciones visuales. A partir de los juegos del lenguaje, de las imágenes provocadoras, de la escenografía y posibles coreografías que surgen del estudio del texto, se configura el perfil de la sociedad, del hombre y de la mujer persa y, fundamentalmente de su gobernante.

Inscribiéndonos en el marco de las últimas tendencias críticas, en el presente trabajo nos proponemos estudiar la funcionalidad de la *Párodos* (vv. 1-154) en la economía teatral de la tragedia a partir de su análisis filológico-literario,² para ver de qué manera el poeta construye la imagen del bárbaro frente a la del griego, teniendo en cuenta, a su vez, que la pieza, que ofrece la mirada persa sobre la batalla de Salamina, fue concebida por un ateniense, para la audiencia ateniense. Nos detendremos a señalar los aspectos más sobresalientes de dicho

¹ Cfr. Herington (1986: 34-40, 67-77).

² El análisis filológico-literario constituye un procedimiento organizador del análisis integral de una obra. El examen filológico se funda en la lectura de la tragedia, el cotejo de ediciones, el análisis de la pieza desde el punto de vista lingüístico, gramatical, etimológico, estilístico, histórico y lexicográfico, la determinación de las fuentes y la ubicación del autor en su época y medio. En el nivel literario, se confiere a la obra una interpretación, fundada en la aplicación del recurso analítico más adecuado al objeto de estudio y a la hipótesis que se pretende demostrar, abarcando los enfoques retóricos, argumentativos, semióticos, estructurales, compositivos, comparativos, contenidistas y conceptuales. Cfr. Verde Castro, C. V. y González de Tobia, A. M. (1977) y González de Tobia A. M. y colaboradores (1988).

estudio ya que debemos ajustarnos a las exigencias formales de la comunicación.

Sin un prólogo que la preceda, la entrada del coro inicia el drama.³ Un grupo de ancianos de la corte persa irrumpe en escena y, con su canto, informa a la audiencia sobre el preciso momento cronológico en el que, conjuntamente, espectadores y actores están ingresando.

La *Párodos* (vv. 1-154) se estructura en tres partes claramente definidas: la primera sección (vv. 1-64) caracterizada métricamente por la marcha de anapestos; una segunda parte (vv. 65-139) donde el coro comienza un sistema lírico estrófico en el que prevalecen los jónicos “*a minore*” y, en tercer lugar, un regreso a los anapestos (vv. 140-154).⁴ La composición en anillo, tan explotada por Esquilo, se va a evidenciar en estos versos desde el punto de vista métrico y, consecuentemente, desde la perspectiva lingüística y conceptual.

El coro entra en la *orchestra* al ritmo de marcha de anapestos e inicia el canto refiriéndose a sí mismo con un neutro plural, en una construcción que tiende al efecto impersonal o formal. Desde el primer verso, el poeta va delineando una atmósfera extraña para el espectador ateniense, que sugiere la formalidad de la corte persa. Esta autopresentación se extiende hasta el v. 7. Los coreutas son “*la fidelidad de los persas*” (πιστὰ Περσῶν) y los “*custodios de los cimientos esplendentes y ricos en oro a quienes, por privilegio de la ancianidad, el rey Jerjes les ha confiado el cuidado del país*”.⁵ El oro de Asia (πολυχρύσων), concepto recurrente en la tragedia, se convertirá en uno de los símbolos del persa (vv. 9, 45, 53, 80), en contraste con la plata de las minas áticas de Laurión (v. 238); por su parte, πρεσβεία nos da la pauta de que el coro está conformado por ancianos contemporáneos de Darío, pero al mismo tiempo guarda cierta implicancia de señorío en cuanto al rango social de estos personajes. En el verso 5 el hijo de Darío es nombrado explícitamente,

³ Sobre la estructura de la tragedia y la funcionalidad de la *párodos* en la obra de Esquilo cfr. West (1990: 8-11).

⁴ Vélchez (1997: 3) considera que la *párodos* está constituida por dos unidades formales: los anapestos de entrada del coro y el *estásimo* en composición estrófica, cerrando la unidad un regreso a los anapestos. Con respecto a la posibilidad de considerar lo que hemos denominado sección lírica estrófica como un primer *estásimo*, resulta interesante el análisis que ofrece West (1990: 8-9). En nuestro caso, compartimos la estructura propuesta por Hall (1996: 106) ya que pensamos que es la que mejor se ajusta al contenido de la obra. La especialista señala los tres momentos determinados por la alternancia métrica de anapestos y jónicos “*a minore*”, a los que denomina por su contenido y su focalización temporal, sección programática, sección más emocional imaginativa y pesimista, y sección pragmática, respectivamente.

⁵ La traducción del texto griego nos pertenece en todos los casos.

iniciándose así el camino que llevará al clímax de la tragedia y que recién será distendido sobre el final de la obra, con la irrupción del rey en escena. La acumulación de aposiciones, referidas a los títulos otorgados a los miembros de la familia real, sugiere el protocolo jerárquico de la corte persa, costumbre que debió resultar extravagante a la audiencia griega y que el dramaturgo remarca y explota en toda la tragedia⁶. Al mismo tiempo, el verbo οἴχομαι (partir) en el v.1 provoca cierta ambigüedad con la acepción “partir definitivamente” y, por extensión, “morir”, indeterminación que se verá acentuada por la reiteración del vocablo en los versos 12 y 60. Consecuentemente, la posibilidad del regreso se ve rodeada de incertidumbre.⁷

Entre los versos 8 y 15, los ancianos transmiten la ansiedad ante la falta de noticias referidas al regreso de la tropa comandada por Jerjes.⁸ El lenguaje se torna cada vez más complejo. Aparecen términos tomados y adaptados de la lengua homérica (ὄρσολοπεύω, κακόμαντις) y otros que resultan extraños al contexto (βαύζει), confirmando un matiz cada vez más “bárbaro” al canto. Con la misma finalidad, al mencionar los centros de reunión de las tropas que partieron en la misión (vv. 16-20), se observa la helenización del nombre de Ecbatana, reproduciendo la auténtica pronunciación persa.

Desde el verso 21 al 58 se extiende un catálogo de los comandantes de la armada persa y sus naves.⁹ El mismo se divide en tres partes, en las que se enumeran los comandantes persas (vv. 21-32), la nómina de aliados encabezada por Egipto (vv. 33-40) y las fuerzas provenientes de las provincias de Persia asiática (vv. 41-52).

La ausencia de verbos en las líneas 29 a 32 intensifica el efecto del catálogo, resaltando la magnitud del ejército invasor. Estos versos desarrollan el tema de la caballería y la arquería e insinúan la imagen del carro que, junto con la del arco y la del yugo, se erigen, en la obra, como símbolo del imperio bárbaro.

⁶ *Persas* contiene el mayor número de epítetos ornamentales entre las obras conservadas del trágico. Hall (1996: 22-23) señala al respecto que estas fórmulas persiguen la finalidad de sugerir la dicción excitada y formal que los griegos consideraban una característica del discurso de la corte persa.

⁷ Cfr. Winnington-Ingram (1983: 191-99) y Conacher (1996: 11, nota 16).

⁸ *Persas* es la primer tragedia con un argumento estructurado en torno al νόστος, tema tomado del ciclo épico y sobre el que el coro de la obra volverá en el verso 935, una vez concluida la larga espera por la llegada del rey.

⁹ Con respecto a la fuente utilizada por Esquilo para el catálogo cfr. Hall (1989: 35-37), (1996: 14-15 y 108, nota a los versos 21-58).

El verso 41 comienza con el adjetivo ἀβροδαίτος para reflejar la forma de vida lujuriosa o licenciosa de los lidios frente a la austeridad griega. Éste es el primero de una numerosa serie de adjetivos compuestos de ἀβρο- en la obra (vv. 133-9, 541-2, 543-5, 1073) de donde surge la canonización del concepto de ἀβροσύνη en el registro semántico de orientalismos, con una connotación peyorativa en referencia a hombres y ciudades.¹⁰

El yugo, figura prominente en la tragedia, aparece como una imagen de dominación política, expresión del despotismo del régimen imperial: Jerjes y sus huestes *amenazan con lanzar, en torno a la Hélade, el yugo de la esclavitud* (v. 50). A su vez, el yugo forma parte de otro emblema de la norma imperial persa: el carro, concepto que, a medida que transcurre el canto sumará efectividad hasta alcanzar su concreción visual en escena.

El catálogo concluye con otra imagen, utilizada anteriormente en la épica homérica y en Solón, de suma importancia en toda la pieza. La juventud de los guerreros es asociada a la florecencia de la tierra persa (v. 59, 252, 925), madre nutricia de los hombres que han partido (οἶχομαι nuevamente).¹¹ El coro vuelve sobre la ansiedad y el dolor que provocan, tanto en el ámbito público como en el privado, la ausencia de los hombres y la falta de noticias acerca de su regreso (vv. 31-64).

A partir del verso 65 y hasta el verso 139 tiene lugar el canto lírico estrófico basado en metro jónico “*a minore*” hasta la línea 115, donde cambia a trocaico y yámbico. La elección del jónico “*a minore*”, que resurge en distintos pasajes de la obra (633-71, 694-5=700-1, 950-6=962-8, 977=991), en relación con los conceptos de ἀβροσύνη, opulencia, con la formalidad persa y la imaginaria, ayuda a crear la atmósfera oriental.¹²

Los dos primeros pares estróficos (vv. 65-72=73-80, 81-85=86-92) presentan a la figura de Jerjes cruzando el Helesponto sobre el puente construido con barcos, y a la hueste alcanzando tierra griega. La ambigüedad de las palabras protagoniza el canto. La audiencia puede vislumbrar el peligro que se cierne tras ellas, más

¹⁰ Cfr. Hall (1989: 81).

¹¹ Cfr. Hall (1996: 112-13, nota al verso 59).

¹² Este metro ha sido utilizado en contextos orientales asociados a Dionisos en *Bacantes* de Eurípides y en *Ranas* de Aristófanes. Cfr. Hall (1989: 882-83). Sommerstein (1996: 72-3) señala, además, la asociación de este metro, en tragedia, con lo femenino y que fue utilizado también por el coro femenino de las *Fenicias* de Frínico.

allá de la connotación optimista que, en primera instancia, les confiere el coro. Esquilo se vale del lenguaje homérico para delinear el retrato de Jerjes. Utiliza calificativos propios del héroe homérico.¹³ El ejército de Rey es περσέπτολις (v. 65), término adaptado de la lengua homérica y que, a su vez, encierra un juego de palabras: la raíz περσ- en conexión con el aoristo de πέρθειν (saquear, destruir) suena idéntica al término “persas”. El rey es θούριος (v. 73), atributo que solamente Ares recibe en *Ilíada*; ποιμανόριον θεῖον ἐλάυνει (v. 75), como los reyes homéricos, especialmente Agamenón; ἰσόθεος φώς (v. 80) calificación inocente en épica, no así en las imitaciones trágicas de la misma; χρυσογόνου γενεᾶς (v. 79-80), alusión al mito de Perseo, concebido por Dánae de la semilla de oro de Zeus. De esta manera, la genealogía interactúa con el énfasis sobre la abundancia del oro persa, el oro más peligroso. Los versos 81-82 contienen la asimilación de diferentes expresiones homéricas en una nueva combinación. Jerjes lanza *la mirada azul oscura de una serpiente sanguinaria*.

En este pasaje aparece por primera vez en la tragedia la referencia al puente tendido sobre el Helesponto (vv. 68-72).¹⁴ La imagen del yugo, de la esclavitud y del carro, se actualizan y recobran significado al relacionarlos con el mito de Hele. Desde este momento, el *yugo echado al cuello del mar* prefigura la ὕβρις del hijo de Darío, quien conduce a su invencible armada desde un magnífico *carro sirio* (v.84).

Los versos 85-6 contrastan el arco y la lanza como símbolo de persas y griegos, polaridad que se mantendrá durante toda la obra. Finalmente, el coro canta una reafirmación de la confianza en la *invencible* armada persa (vv. 91-92).

Pero inmediatamente, por medio de una fuerte conjunción adversativa en el primer verso del epodo (vv. 93-101) se plantea el tema del poder humano a la luz del plano divino. Como sostiene Vélchez, se trata de la trasposición lírica de *gnómai*.¹⁵ El tema se plantea en un nivel de abstracción, universal, sin espacio ni tiempo. Los dioses pueden engañar al hombre y Ἄτη inducirlo hasta sus redes, de donde no es posible que un mortal, aunque lo intente, pueda escapar.¹⁶ Es a

¹³ Cfr. Hall (1996: 24, 113-4, notas a los v. 65 ss.) y Conacher (1996: 11-12), quien puntualiza, además, los anticipos de ciertas frases y conceptos del *Agamenón* en la obra (Cfr. especialmente, nota 17).

¹⁴ Este tema será desarrollado por Darío y la Reina en vv. 721-5, 745-50.

¹⁵ Cfr. Vélchez (1997: 5).

¹⁶ Con respecto a la ubicación del epodo en el sistema lírico de la *párodos*, cfr. Conacher (1996: 12, nota 20) y Winnington-Ingram (1983: 3-4).

partir del verso 102 hasta el 114, donde el poeta pasará de la generalidad a lo concreto valiéndose de la partícula γάρ (v. 101). La expansión terrestre del Imperio Persa ha sido sancionada por la divinidad (vv. 102-107). La antistrofa (vv. 108-114) retoma la imagen del puente sobre el Helesponto, pero nada se dice del aval divino en relación con las actividades marítimas. En este momento la confianza rápidamente da lugar a la aprehensión.

El coro entona el cuarto par estrófico (vv. 115-9=120-5) y se lamenta entre llantos y gemidos evidenciando temor ante la posible derrota del ejército persa. El elemento que crea la cohesión semántica es el ταῦτα del verso 115. Un nuevo elemento de efecto extranjerizante inaugura su itinerario en la *párodos*: los gritos y lamentos que reproducen sonidos extraños a la dicción griega y el violento desgarramiento de las vestiduras en señal de dolor y desesperación. Los ancianos imaginan la situación de las persas. La descripción del duelo de las mujeres es una figura recurrente en la tragedia que contribuye a dar la impresión de Asia como un continente “femenino” opuesto a la fuerza masculina de Grecia (vv. 133, 139, 537-45). Paralelamente se desarrolla la visión de Asia completamente vacía de hombres (κενάνδρου).

La quinta estrofa (vv. 126-132) insiste en la imagen del puente y en el numeroso ejército que, con reminiscencias homéricas, compara con un enjambre de abejas.

La antistrofa cierra el sistema lírico estrófico desarrollando la temática, ya anticipada, de la mujer solitaria. Se detiene en el deseo femenino (φιλόνορι), el anhelo (πόθος) y la ternura o suavidad (ἀβροπενθεῖς), estableciendo un fuerte contraste con el vigor marcial del comienzo.

Los versos 140 a 154 constituyen la tercera y última sección de la *párodos*. El coro vuelve desde el pasado y el temido futuro al presente. El cambio se ve reforzado por la métrica, en el regreso a los anapestos, y el coordinante adversativo que introduce una exhortación.¹⁷ Los ancianos intentan atraer sus pensamientos a las medidas prácticas pero son interrumpidos por la llegada de la Reina. El coro finaliza el canto subrayando la antítesis persas/griegos a partir del símbolo de las armas. Todo lo que parecía certeza en un comienzo se vuelve

¹⁷ El término στῆγος, en el verso 141, ha provocado una gran discusión acerca del indicio espacial que conlleva. Es la primera referencia al lugar donde se desarrolla el drama. El vocablo designa una antigua construcción a la que algunos especialistas ven como la tumba de Darío. Sobre esta cuestión cfr. Taplin (1977: 65) y Hall (1996: 118-9, nota a los versos 140-141).

duda, incertidumbre: *¿Será vencedora la protección del arco o ha prevalecido el poder de la lanza?* (vv. 147-9). Los ancianos se preparan para recibir a su Reina acentuando la formalidad que los caracterizó durante todo el canto. El elaborado protocolo de la corte, que denomina a la esposa de Darío θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς φάος (vv. 150-1) resulta excesivamente extravagante en el contexto de la audiencia ateniense. No obstante esto, el coro efectúa el saludo acompañado de una genuflexión intensificando todavía más, a través de la concreción visual, la atmósfera delineada a partir del lenguaje.¹⁸

A partir del análisis efectuado, a modo de conclusión, podemos afirmar que la *párodos* cumple una doble función en la tragedia. Por un lado, desde el punto de vista formal, ante la falta de un prólogo, ayuda al espectador a ingresar en la ficción teatral, en ese tiempo y espacio míticos que eleva la composición a un plano abstracto, universal y paradigmático.

En cuanto a la construcción del *otro*, del *bárbaro*, del *no-griego*, el poeta logra magistralmente erigir, por oposición, un prototipo griego en plena época de cambio e incertidumbres, cuando la sociedad ateniense busca modelos adecuados para la nueva democracia.¹⁹

Las distintas técnicas utilizadas para sugerir, en la dicción griega, la lengua bárbara de los persas, la recurrencia a la tradición homérica a fin de lograr un mayor efecto de extrañamiento étnico, y la imaginería, se conjugan a medida que el canto se desarrolla y perfilan la figura del persa al mismo tiempo que establecen una base firme sobre la cual se irá construyendo el drama. La situación inicial en el nivel humano, expuesta en primer lugar a través de palabras, ya está planteada. Sólo resta disfrutar la consecución de la pieza, a la espera de la concreción visual del cumplimiento de la *Μοῖρα*.

¹⁸ Cfr. Hall (1989: 96-7).

¹⁹ Cfr. Hall (1989: 1-3).

Bibliografía

1. Ediciones y traducciones utilizadas

- Alsina Clota, J. (1996⁵) *Esquilo. Tragedias completas*, Madrid.
Brieva Salvatierra (1979⁶) *Esquilo. Tragedias*, Buenos Aires.
Hall, Edith (ed.) (1996) *Aeschylus. Persians*. Aris & Phillips, Warminster, England.
Mazon, P. (1953) *Eschyle*, Paris.
Page, D. (1972) *Aeschylus: Septem quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.
Vílchez, M. (1997, 1999) *Esquilo. Tragedias I-II*. Madrid.
West, M. L. (1990) *Aeschylus tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Leipzig.
Wilamowitz-Moellendorff (1914) *Aeschylus Tragoediae*, Berlín.

2. Bibliografía crítica e instrumental utilizada

- Conacher, D. J. (1996) *Aeschylus. The Earlier Plays and Related Studies*, Toronto.
González de Tobia A. M. y colaboradores (1988) "Replanteo metodológico de la enseñanza de Griego en los dos primeros niveles en la Cátedra de Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata", en *Actas de IVº Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Salta.
Grimal, P. (1986⁶) *Diccionario de Mitología griega y romana*. Traducido del original por F. Payarols, Barcelona.
Hall, E. (1989) *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford.
Herington, J. (1986) *Aeschylus*, New York.
Italie, G. (1964), *Index Aeschyleus*, Leiden.
Liddell, H. G. & Scott, R. (1983¹³) reimpresión de la 9a. edición de 1940. Primera edición de 1843) *A Greek - English Lexicon*, Oxford.
Sommerstein, A. H. (1996) *Aeschylean Tragedy*, Bari.
Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus*, London.
Verde Castro, C. V. y González de Tobia, A. M. (1977) "Una experiencia compartida, la Cátedra de Lengua y Cultura griegas III de la facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata", en *Actas del III Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Resistencia
West, M. L. (1990) *Studies in Aeschylus*. Stuttgart.
Winnington-Ingram, R. P. (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge University Press, London.