

# Emociones cruzadas: Persas de Esquilo, el temor por la victoria y la alegría por la derrota

## CROSSED EMOTIONS: AESCHYLUS' PERSIANS, FEAR OF VICTORY AND JOY OF DEFEAT

GUILLERMO DE SANCTIS

**Resumen:** En el 472 aC. Esquilo representó *Persas*, tragedia de contenido histórico que trata la derrota de los persas en Salamina. Si bien el momento histórico permitía expresiones de alegría por la victoria ateniense y la concreción de un complejo imaginario de superioridad griega frente a la “otredad” persa, esta tragedia centra su mirada en el dolor persa por la derrota y las consecuencias que de ella devendrán.

En el presente trabajo abordamos el particular manejo y comunicación de las emociones “trágicas” por parte de Esquilo y proponemos que el poeta afirma los aspectos más luctuosos de la victoria como mensaje actual y universal. Desde esta perspectiva, se consolida un “discurso trágico” que universaliza la experiencia del dolor y el luto.

Dado que las emociones son una clase de valoración de las situaciones que llevan a experimentarlas, *Persas* señala que el temor y el dolor son un eje que permiten reflexionar sobre los aspectos negativos de una victoria y el peligro de la alegría excesiva por la derrota.

**Palabras Clave:** Emociones trágicas, Dolor, Temor, Ocasión trágica

**Abstract:** In 472 BC. Aeschylus represented *Persians*, a tragedy of historical plot that deals with the defeat of the Persians at Salamis. Although the historical moment allowed expressions of joy for the Athenian victory and the consolidation of an imaginary complex of Greek superiority against the Persian “other-

ness”, this tragedy focuses on the Persian pain and fear for the defeat and the consequences that will come from it.

In the present paper we approach the particular management and communication of “tragic” emotions by Aeschylus and we propose that the poet affirms the most mournful aspects of victory as a current and universal message. From this perspective, he consolidates a “tragic discourse” that universalizes the experience of pain and mourning.

Given that emotions are a kind of evaluation of the situations that lead to experiencing them, *Persians* points out that fear and pain are an axis that allow us to reflect on the negative aspects of a victory and the danger of excessive joy due to defeat.

**Key Words:** Tragic Emotions, Pain, Fear, Tragic occasion.

**En el año 472 Esquilo representó *Persas*, una tragedia de argumento histórico,<sup>169</sup> acerca de un suceso especialmente importante para la reciente historia de Atenas: el triunfo ateniense (y griego) en Salamina y Platea sobre el poderoso ejército de Jerjes, gran rey de Persia. En principio una victoria de la democracia y la libertad, sobre el despotismo que se cristaliza en una mirada altamente positiva de la isonomía griega y que contrasta con las jerarquías del imperio persa.**

<sup>169</sup> La trilogía estaba compuesta por las siguientes tragedias: *Fineo*, *Persas*, *Glauco*.

Para muchos estudiosos, en esta tragedia los valores cívicos atenienses son expuestos positivamente y de manera categórica, muy a diferencia de lo que ocurre con la Tragedia griega en general, en cuyas tramas la concreción de estos valores es la consecuencia de un debate que los pone en jaque permanentemente.

Como cada una de las tragedias que nos han llegado, *Persas* exige reconocer los aspectos que la incluyen en el espectáculo trágico y nos impone criterios de lectura muy cuidadosos para entenderla en los límites de este género poético-dramático.

Uno de los aspectos genéricos más interesantes es la manera en que la palabra de los personajes se revisita de autoridad para debatir e imponer perspectivas en el curso de la trama. El Coro de la obra, compuesto por ancianos guardianes del palacio real, da cuenta de esta autoridad en el inicio mismo de la obra (vv. 1-8):

“Coro:  
A estos, habiendo partido los persas  
hacia la tierra griega se nos llama fieles (πιστὰ),  
y de estas moradas ricas en oro  
guardianes (φύλακες) por nuestra ancianidad  
(κατὰ πρεσβείαν).  
El propio rey, soberano Jerjes  
hijo de Darío,  
nos eligió (εἴλετο) para cuidar el país.”<sup>170</sup>

La autoridad política por mandato real y por su estatus de anciano los ubica como “representantes” en la escena de los imaginarios y concepciones que los atenienses tienen respecto de los persas.

Esta autoridad se constata también en el conocimiento que los Ancianos tienen de Grecia frente a

la ignorancia de la Reina. Es precisamente el Coro quien expone con toda claridad el imaginario que los atenienses tienen de sí mismos en estas décadas de expansión y éxito militar, cultural y económico: (vv. 230-245):

“Reina:  
...Pero quiero enterarme bien, amigos míos: ¿en qué lugar de la tierra dicen que Atenas está situada?

Corifeo:  
Lejos, hacia poniente, por donde se acuesta el soberano sol.

Reina:  
¿Pero de verdad sentía deseos mi hijo de apoderarse de esa ciudad?

Corifeo:  
Sí, pues así llegaría a ser súbdita del Rey toda Grecia (πᾶσα ... Ἑλλάς)

Reina:  
¿Pues tanta abundancia de soldados tiene su ejército?

< >  
< >  
><sup>170</sup>

Corifeo:  
Un ejército tal que causó a los medos muchos males (ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά).

Reina:  
¿Y qué, además de esto? ¿Hay en sus casas bastantes riquezas?

Corifeo:  
Tienen una fuente de plata (ἀργύρου πηγὴ τις), un tesoro que encierra su tierra.

Reina:  
¿Acaso sobresale en tirar con sus manos flechas sirviéndose del arco?

Corifeo:  
No. Lanzas (ἔγχη) a pie firme, armaduras y escudos

<sup>170</sup> Salvo indicación contraria, las traducciones me pertenecen. El texto griego de *Persas* sigue la edición de Page (1972) y el *Poética* de Aristóteles, la de Kassel (1965).

<sup>171</sup> Sobre esta laguna textual y su posible contenido, véase Garvie (2009: 134-135). Sobre la velada referencia a la batalla de Maratón, véase Belloni (1994: 137-138).

(φεράσπιδες σαγαί).

Reina:

¿Y qué pastor de hombres está sobre ellos y manda su ejército?

Corifeo:

No se llaman esclavos ni súbditos (οὔτινος δοῦλοι... οὐδ' ὑπήκοοι) de ningún hombre.

Reina:

¿Cómo, entonces, podrían resistir ante gente enemiga invasora?

Corifeo:

Hasta el punto de haber destruido al ejército (καλὸν φθεῖραι στρατόν) ingente y magnífico del rey Darío.

Reina:

Dices cosas terribles (δεινά) para angustiar (φροντίσαι) a las madres de aquellos que han ido.”

El Corifeo sabe todo lo esencial de Atenas: su ubicación geográfica, su predominio en Grecia, su riqueza en plata, su organización militar de hoplitas y su democracia que llama a sus ciudadanos, ante todo, libres. Por supuesto, por oposición, todo lo contrario es lo que definiría a los persas. Vemos aquí el discurso etnográfico ateniense en su expresión clásica de superioridad por los valores cívicos que definen sus comportamientos sociales.

Además, informa a la Reina sobre anteriores enfrentamientos en los que los griegos han derrotado a los persas. Este último punto es fundamental pues el desconocimiento de la Reina supone que estas derrotas no han hecho mella en la memoria de los persas y, por ende, Jerjes y su ejército son susceptibles de un nuevo desastre militar.<sup>172</sup>

Pensemos por un momento, el efecto que estas palabras producirían en los espectadores, muchos de los cuales pelearon en Salamina y cuya generación anterior lo había hecho en Maratón: Atenas no solo es la ciudad más importante de Grecia, sino una ciudad de libres que defienden esa libertad peleando

cuerpo a cuerpo con espadas y escudos, y no desde lejos con arcos y flechas, es decir que arriesgan su vida por la tierra que los engendró. El público tendría que sentir la exaltación del chauvismo patente, pero la obra plantea su reverso; son el miedo y la aflicción de la Reina las emociones que dominan la escena.

Esta escena tan citada y comentada en lo que se refiere a la “ideología cívica ateniense”, ha sido menos analizada en términos de las emociones que desde la escena se comunican al espectador. En efecto, el cierre de las palabras de la Reina les recuerda a los espectadores que están en el teatro para sentir las emociones más fuertes y tensionantes (como el terror y la angustia) y no para sentirse identificados positivamente con un discurso simplemente enaltecido de su ciudad.

Con habitual maestría, Esquilo no pone en discusión las bondades de Atenas, sino que discute la ocasión en la que deben celebrarse. La Tragedia es un género que opera sobre la finitud, la faz penosa de la vida y los errores de los hombres. En ella hay poquísimos espacio para la celebración feliz. Para la celebración de las grandes victorias sobre los persas, Atenas (y las restantes *póleis*) desplegaron otros ámbitos poéticos y otras ocasiones. Por ello, esta obra se llama Persas y trata acerca de la derrota militar de quien se cree un dios en la tierra (el rey Jerjes), de sus yerros y excesos castigados por Poseidón y Zeus, de su falta de inteligencia para descubrir un engaño por parte de los griegos. El Coro de la obra representa el dolor por lo sucedido y el temor por lo que vendrá.

Y si bien podemos decir que por oposición hay en la comunidad asistente al teatro una presencia de emociones como la alegría, la autoconfianza y el optimismo, debemos recordar que las emociones tenían un espacio y un momento socialmente delimitados para provocar el efecto del que son capaces.

<sup>172</sup> La “memoria” es un tema central en *Persas*; al respecto véase Grethlein (2007). Sobre *Persas* y los límites del género trágico y la historia, véase De Santis (2011).

Una emoción en la antigüedad se define por el tipo de reacción que genera en quien la siente. Pero, por otra parte, la intención de producir una respuesta emotiva puede generar en quien ve o escucha una emoción diferente o contraria, incluso. Por ello, la ocasión de las representaciones trágicas es el espacio para cuestionar estos imaginarios que de manera asertiva contribuyen a formar una idea “Atenas” y la utilización de emociones fuertes es un medio que los tragediógrafos dominaron en gran medida.

El momento de representación de Persas podría haber desatado (y de hecho en algún punto lo hizo) un triunfalismo excesivo que llevara a pensar que el imperio persa había sucumbido o que Atenas había logrado una primacía efectiva y duradera.

Por otro lado, tampoco era creíble que las bondades del sistema democrático garantizaran la estabilidad política y económica de Atenas o una sintonía armónica entre líderes y ciudadanos, como lo demuestra la institución del ostracismo que se ejerció contra cada uno de los grandes estrategas de la victoria.

El Coro de Persas muestra que la representación trágica es el espacio para tensionar dos caras de la moneda, en este caso dos perspectivas de la guerra. Así como ha sintetizado de manera casi “pedagógica” las bondades políticas y culturales de Atenas (y de Grecia) que la distancian de los persas, también da cuenta de lo que es una respuesta a la muerte de los caídos en la guerra. ¿Cómo se entiende que un catálogo de jefes y contingentes que marcha a la guerra, pleno de recursos e inagotable en número, culmine en un par de estrofas que expresan lamentos y sentimientos luctuosos (vv. 114-125):

“Estrofa

Por eso, mi alma enlutada es lacerada por el temor (ἀμύσσειται φόβῳ),

¡ay del ejército persa, de que la ciudad llegue a saberse vacía de hombres, la gran ciudad de Susa!

Antístrofa

Y La ciudad de Cisa  
devolverá el eco,

¡ay! —, profiriendo este grito una confusa multitud de mujeres (γυναικοπλη-/θῆς ὄμιλος), y en sus finos vestidos de lino se harán desgarros (πέσση λακίς).”

y más adelante (vv. 133-139):

“Los lechos se llenan de lágrimas (πίμπλαται) por el anhelo de los hombres, las persas de suntuosas lamentaciones (ἄβροπενθεῖς)

cada una se ha quedado sola (μονόζυξ)

por el anhelo de su amado compañero habiendo despedido al impetuoso, belicoso (αἰχμήεντα θοῦρον) esposo.”

El cierre del primer canto coral es un lamento de luto anticipado en boca del Coro guardianes que imagina e imita llantos de mujeres.

Pero aquí el Coro no canta “como mujer”, sino que encarna a mujeres que se rasgan los vestidos y despiden a sus esposos. Si bien en la obra este tipo de lamento es considerado “oriental y excesivo”, no significa que el espectador no pueda receptor su peso emotivo y ser afectado por su contenido. De hecho, la representación trágica es el momento de simpatizar con estas emociones que, fuera del teatro estaban prohibidas en términos tan agudos.



<sup>173</sup> Enócoe ática de figuras rojas; ca. 460 a.C. (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo. Inv. 1981.173)



Si fuese una obra celebratoria de la victoria, el canto del Coro sería prácticamente irónico; una escena que feminizaría a los persas. Este mensaje fue profusamente difundido en Atenas y tiene una concreción gráfica en esta imagen en la que se ve un griego que corre con su miembro masculino en mano y una personificación del río Eurimedonte con vestidos persas y una inscripción que afirma “me están por atravesar” con el doble juego sexual evidente: los griegos penetrarán (geográfica y sexualmente) al persa.<sup>173</sup>

Sin embargo, Esquilo no apela a este imaginario, sino al modelo del libro VI de la *Ilíada* (vv. 407-413) donde Andrómaca, llorando la partida de Héctor al combate y con su hijo en brazos le dice:

“¡Desdichado! Tu furia te perderá. Ni siquiera te apiadas  
de tu tierno niño ni de mí, infortunada, que pronto viuda  
de ti quedaré. Pues pronto te matarán los aqueos,

atacándote todos a la vez. Y para mí mejor sería, si te pierdo, sumergirme bajo tierra. Pues ya no habrá otro consuelo, cuando cumplas tu hado, sino solo sufrimientos.”<sup>174</sup>

Desde la perspectiva homérica, el dolor de la mujer que va a quedar viuda y con un hijo huérfano, es la consecuencia de la “furia” guerrera del héroe que no puede sino acometer contra el enemigo. Es decir, que la escena tiene un antecedente heroico y doloroso que se ajusta perfectamente a la situación trágica. Este pasaje de *Ilíada* ha sido objeto de muchas representaciones vasculares en las cuales el patetismo de la “separación” de Héctor y Astianacte es conmovedor.<sup>175</sup>

En el texto de *Ilíada* la voz de Andrómaca no encarna solo un lamento femenino sino también una aceptación de las consecuencias del carácter heroico de Héctor. En *Persas*, en cambio, Esquilo centra su mirada en el conjunto de la sociedad y lo contrapone a la suerte individual de cada jefe y de Jerjes. El lamento las jóvenes persas viudas por sus lechos vacíos implica que una perspectiva diferente a la del guerrero alabado por su muerte en la batalla.

Este desplazamiento de la imagen del héroe-guerrero hacia el espacio íntimo-femenino es acompañado por un cambio en la figura ateniense del héroe. En un reciente trabajo, Manuela Giordano propone de manera convincente que Esquilo propone en *Persas* un cambio en la figura del héroe de guerra alejándose del modelo homérico, individual y aristocrático, para reforzar la idea del hoplita que vale más por su rol en la formación que por su osadía particular.

En su análisis destaca el cambio semántico que se opera sobre el adjetivo *θούριος* a lo largo de la obra y frente a la tradición homérica. En efecto, este adjetivo que en Homero solo se aplica al mismo Ares con

<sup>174</sup> Traducción de Emilio Crespo Güemes.

<sup>175</sup> Crátera de figuras rojas, segunda mitad del siglo IV aC. (Ruvo di Puglia Museo de Jatta J 412).

el sentido de “irrefrenable en la guerra”, en Persas *θούριος* es central en la presentación de Jerjes como líder de la expedición (v. 73) con un sustancial cambio posterior donde el sentido de “irrefrenable” se evalúa desde una mirada ética sobre el que “transgrede los límites” por su impetuosidad (v. 718).<sup>176</sup>

Entre ambas menciones hallamos esta del citado verso 138. Aquí el carácter “impetuoso” que las mujeres (en boca del Coro) reconocen a sus jóvenes esposos, no es de su ánimo guerrero, sino de su sexualidad; ahora son los lechos los que carecen de los espesos vigorosos, como la tierra persa queda vaciada de jefes y soldados.

El público ateniense, educado en la enciclopedia homérica, debió ser muy sensible a este cambio de concepto que atiende al control y expresión de las emociones del ciudadano.

Esta propuesta de Esquilo obedece, sin dudas, al momento histórico que atraviesa la sociedad ateniense y el espectáculo trágico es sirve de amplificador en tanto es la ocasión más adecuada para sentir y reflexionar sobre las emociones, sus niveles de expresión y comunicación y los efectos que producen.

Es un tema debatido si el lamento insistente en Persas debe ser entendido como una condición de la “otredad” de los persas (en términos de inferioridad) o debe crear un lazo de simpatía ante el dolor que sufren los personajes. Pero es una dicotomía mal planteada pues es posible compadecerse del lamento de las mujeres (en boca del Coro) y, al mismo tiempo, reconocer las causas de los yerros de Jerjes que podemos señalar como parte del “imaginario negativo del persa”, en base a una nueva mirada valorativa de la democracia ateniense. Estos lamentos son valorados solo en tanto producen un efecto

emotivo impactante. Tal como afirma Aristóteles en Poética 1452 b - 1453 a las emociones de los personajes conmueven a los espectadores cuando son realmente comprensibles.<sup>177</sup>

Las emociones que comunican los lamentos del Coro de Ancianos persas tienen un rasgo excesivo y extraño a la cultura ateniense, pero, al mismo tiempo, muestran un dolor y un desconcierto perfectamente comprensibles para el público, por lo cual estas emociones son receptadas y sentidas por este público.<sup>178</sup> En efecto, es imposible pensar que el llanto por los que fueron a la guerra y no regresaron, por la derrota y sus consecuencias no haya causado en el público de Persas una respuesta lógica y una emotiva, cuando, desde la ribera opuesta, ha sufrido muchas muertes y comienza a comenzar a comprobar el auge ateniense en gran parte de Grecia.

Un punto central que debe ser marcado y sostenido es que precisamente el espectáculo trágico es el ámbito adecuado para expresar no solo estas emociones poderosas sino plantear los límites de este impacto emotivo y su valoración social y cultural.

El lamento de las secciones líricas denota que las emociones están adecuadas a contextos poéticos y socioculturales. Así el Coro que desborda de dolor al oír la cruda expresión del Mensajero que trae la noticia de la derrota del ejército comandado por Jerjes (vv. 254-259):

“(Mensajero):

Sin embargo, es forzoso que despliegue todo mi sentimiento (*πᾶν ... πάθος*),

¡Sí, todo el ejército ha perecido (*στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε*)!”

Coro: ¡Dolorosos, dolorosos males, nuevos y desgarradores (*κακὰ /νεόκοτα καὶ δάι*)!

llorad persas al oír este dolor (*τόδ’ ἄχος κλύοντες*)”

<sup>176</sup> Giordano (2019: 153-156). Sobre *θούριος* en la poesía homérica, pp. 152-153, y nota 18.

<sup>177</sup> Swift (2010: 326 y ss.)

<sup>178</sup> La polaridad que se expresa en Persas, “otredad-simpatía” respecto de los persas es analizada con claridad por Pelling (1997: 13-19).

El Mensajero no solo habla de la derrota sino de la destrucción total del ejército como denota πᾶς (v. 255), lo que explica el término πάθος enunciado en el verso anterior.<sup>179</sup> La exageración que supone πᾶς, justifica la exacerbación dolorosa del Coro, y es en esta clase de respuesta emotiva que observamos que el espectáculo trágico es una ocasión para experimentar los límites de las emociones como el dolor. En efecto, si bien el suceso justifica plenamente la emoción, su intensidad responde de manera acorde a la magnitud del caso tal como es narrado por el Mensajero.

De hecho, éste afirma que su propio regreso (νόστιμον) es “inesperado” (ἄελλπως, v. 261). El Coro retoma esta idea y la proyecta sobre el resultado de la batalla, como lo expresa el adjetivo νεόκοτα (junto a δάι’) (v. 257),<sup>180</sup> que luego es reforzado con la expresión “para oír este sufrimiento inesperado” ἀκούειν / τόδε πῆμ’ ἄελλπτον (v. 264-265), que, por una parte, responde las palabras del Mensajero (ἄελλπτως = ἄελλπτον) y, por otra parte, varía sus propias palabras (τόδ’ ἄχος = τόδε πῆμ’; κλύοντες = ἀκούειν; νεόκοτα = ἄελλπτον).

La medida de la reacción emocional, en este caso de la expresión del dolor, no depende exclusivamente de las características psicológicas del Coro ni de su condición etnográfica de “otro-persa” sino que hay una reacción equivalente a la causa del dolor, es decir a los términos en que se expresa la noticia.

La autoridad del relato del mensajero es fundamental para entender el pathos del Coro: como es testigo presencial de los hechos: φράσαιμ’ ἄν οἷ’ ἐπορσύνθη κακά. (v. 267), “podría contar qué males fueron provocados”. De alguna manera, en la voz del Mensajero está la otra cara de la moneda de Esquilo (y del grupo de espectadores) que también estu-

vieron presente en la batalla de Salamina y podrían certificar la destrucción del contingente persa y la muerte de muchos griegos.

El πάθος que el Mensajero enuncia en primera persona se corresponde al que cualquier hombre pudo sentir en un momento de derrota catastrófica y de mortandad, aún en la victoria. El Mensajero se autoriza a relatar lo sucedido tanto en términos “objetivos”, (en el lógos que ordena los acontecimientos para que la reina y el Coro escuchen), cuanto “subjetivos”, (en la afectación que produce y comunica al narrar los hechos).<sup>181</sup>

Interesante es notar que el Mensajero va mucho más allá de lo que se espera de su rol dramático, pues la retórica de su narración implica valoraciones que condicionan la respuesta emotiva del Coro y de la Reina.

En consonancia, el Coro, que había ingresado a la escena declarando su rol y posición política y que luego ofreciera el catálogo de las fuerzas de Jerjes, asume, frente al relato del Mensajero, el rol femenino de lamentación y proyecta la situación al espacio íntimo y privado.

La focalización del relato del Coro en el sufrimiento femenino es parte de este reverso que propone Esquilo: no centrarse en la alegría de la victoria sino en el dolor de la derrota. Y el lamento femenino es siempre la máxima expresión de dolor.

Así insiste el Coro después de conocer la derrota persa en Salamina (vv. 533-547):

“¡Oh Zeus soberano, ahora sí destruiste el ejército de persas ingente y de numerosos hombres, has cubierto Susa y Ecbatana con un lamento sombrío (πένθει δνοφερῶ)! ”

<sup>179</sup> Además el Mensajero recurre a la autoridad de su relato al decir que fue testigo de lo ocurrido v. 266. Véase Garvie (2009: 151-152)

<sup>180</sup> Garvie (2009: 149) señala que el adjetivo significa “new” con la connotación de “unwelcome” que a menudo tiene νέος.

<sup>181</sup> Sobre este punto, véase Barret (2002: 30)

Muchas mujeres con manos delicadas (ἀπαλαῖς χερσὶ) sus velos desgarran < > bañando sus senos con llantos participando de los dolores (ἄλγους μετέχουσαι). Las persas de suntuosos gemidos (ἀβρόγιοι) anhelando ver la reciente unión de sus hombres, abandonando el acostarse de suntuosos cobertores (εὐνάς ἀβροχίτωνας) de los lechos, goce (τέρψιν) de la dulce juventud, se lamentan con gemidos insaciables (γόοις ἀκορεστοτάτοις). También yo de los que partieron cantaré la muerte, probado está, llena de sufrimientos.”

Nuevamente, no hay dolor más grande que el de la viuda, y el llanto de las jóvenes apenas casadas, o de las hijas o de las madres, no tiene comparación. El imaginario de la *habrôtes*, despliega todo su arco semántico en el pasaje citado: “lujuria, encanto amoroso, belleza juvenil y dulzura”. Las jóvenes esposas esperan a sus recientes maridos para consumir sus matrimonios, pero recibirán vanas noticias de sus muertes.<sup>182</sup> El Coro utiliza el lenguaje de la lírica amorosa para describir el dolor intenso de las mujeres, una subversión que muestra que no se debe esperar ninguna alegría en la presente situación y, por ende, en el presente canto coral.

Se ha insistido en que estos cantos y sus imágenes poéticas pretenden mostrar la “feminización peyorativa de las persas”. Y no se puede negar que es una lectura factible.

Sin embargo, el género trágico impone un código que evita una lectura lineal de estas escenas y obliga a tomar en cuenta otros aspectos constitutivos del “discurso trágico”. Las emociones como expresión codificada de los impactos y reacciones que los hechos producen, nos dicen que las muertes (aun

siendo de sus enemigos) causan dolor. Y la escena genera y comunica esta emoción y no otra.

Podemos considerar las emociones como “naturales” o “universales” pero también como producto de una “construcción social”, que enfatiza las formas en que las emociones se moldean según los valores y costumbres de una determinada sociedad. Este posicionamiento teórico considera que más que ser reacciones instintivas, las emociones son de naturaleza cognitiva y dependen del modo en que evaluamos y juzgamos el comportamiento y las motivaciones de los demás. Por ende, este enfoque define a las emociones dentro de la dinámica de la interacción social: aquellas emociones que modifican nuestros juicios nos hablan de un desarrollado sentido de las motivaciones, las relaciones sociales y las emociones de los demás, ya que implican un procesamiento cognitivo superior. Las emociones son juicios de valor acerca de los hechos a los que nos enfrentamos. Y, en la medida en que las emociones implican juicios de valor, van a diferir de acuerdo con los valores colectivos de cada comunidad.<sup>183</sup>

Así, las distintas reacciones y afecciones emotivas son parte esencial del proceso de formación de los valores de una sociedad. Esquilo y la Tragedia son agentes de estos valores a través de las emociones exigidas por la ocasión y el género poético. Es impensable una tragedia que genere el placer y la alegría de ver a los enemigos derrotados.

Entonces, el exceso en el lamento con su proliferación de emociones implica, en consecuencia, una valoración de la situación: la muerte de los esposos y el vaciamiento de las casas persas implica la pérdida de los hombres más importantes en la estructura de poder del imperio persa.

Ebbott analiza este tema desde una perspectiva interesante: en la larga enumeración de los muertos

<sup>182</sup> Sobre la *habrôtes* y la relación entre *Persas* de Esquilo y la lírica, véase Dué (2006: 57-90).

<sup>183</sup> Esta posición teórica sobre las emociones en la antigüedad no es absoluta ni única. Seguimos aquí el tratamiento de Konstan (2006).

persas, Esquilo destaca las individualidades con adjetivos que denotan su posición personal en el imperio. Por el contrario, las listas atenienses de caídos en guerra y en los epitáfios lógoi o en la lírica, los muertos son llorados y celebrados en función su pertenencia a un conjunto de compañeros muertos y por la ayuda que su muerte supone para la salvación de la pólis.<sup>184</sup>

Es obvio que hay posición “helénica” de Esquilo frente al enemigo, pero comunica siempre una emoción perfectamente conocida por los espectadores: el dolor por la muerte de los combatientes.

Si Persas no celebra la victoria ateniense, entonces pone en escena el dolor de la derrota militar de Persia y de las consecuencias políticas que esto provoca (vv. 584-597):

“Estrofa:

Después de mucho tiempo a lo largo de la tierra de Asia

ya no hay leyes persas,  
ya no pagan tributos  
a las imposiciones del señor,  
ni prosternándose en tierra  
lo adoran. El poder real  
en efecto ha perecido (βασιλεία / γὰρ διόλωλεν ἰσχύς).”

Antístrofa:

Para los hombres la lengua ya no  
está en cárceles. Se ha desatado pues  
el pueblo para hablar libre,  
puesto que se desató el yugo de la fuerza (ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς).  
Habiendo ensangrentado el campo  
la isla de Ayante bañada de olas  
entierra a Persia.”

La derrota está a punto de trastocar completamente el tradicional sistema político y de dominación per-

sa: no habrá pueblos subyugados, los hombres hablarán libremente y no se tendrá al rey como un dios. El horror que esto supone para el Coro comunica un mensaje concreto: la derrota provoca una katastrophé, es decir un cambio completo del orden establecido y si este fuera el caso de Atenas, diríamos que se estaría a punto de perder la libertad de palabra (la parrhesía) y la democracia. En ningún momento se dice que la katastrophé sea un resultado sólo es aplicable a los persas.

De hecho, Aristóteles señala en Poética (1451b1-8):

“La diferencia (entre el historiador y el poeta) radica en el hecho de que uno (el historiador) expresa lo que ha ocurrido (τὰ γενόμενα) y, el otro (el poeta) lo que ha podido ocurrir (οἷα ἂν γένοιτο). Por ello, la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía expresa más bien lo universal (τὰ καθόλου) y, en cambio, la historia, lo particular (τὰ καθ’ ἕκαστον).

Esta afirmación nos permite proponer que en la lectura de Persas de Esquilo es necesario entender lo que implica sentir fuertes emociones frente al dolor, incluso, del peor de los enemigos, y no restringir el mensaje de la obra sólo mirada pasiva y complaciente frente a la muerte de los generales enemigos y las consecuencias políticas que ello implica.

No podemos negar que los espectadores atenienses tuvieron la experiencia de la muerte de sus conciudadanos, y las viudas lloraron a sus esposos muertos con lamentaciones públicas y privadas. El dolor por la pérdida de un ser querido es una experiencia universal, pero las leyes no escritas del género trágico impiden que estas situaciones lamentables se proyecten en Atenas, la ciudad querida por los dioses y en la se resuelven positivamente muchos de los conflictos trágicos más punzantes.

Así, Esquilo enfrenta a su público con “lo que ha podido ocurrir”, si la derrota hubiera sido de los grie-

<sup>185</sup> Ebbott (2000). Es interesante notar que esta adjetivación de los grandes nombres persas caídos es constante como se ve en palabras de la Reina, el Coro, el Mensajero y Jerjes.

gos. Entonces, el lamento, el dolor y el horror serían la evidencia del error de sus dirigentes políticos, de sus decisiones militares y de su hybris. Paradójicamente, lo único que no podría darse sería una obra trágica de esta supuesta derrota pues está prohibida la representación de los oikéia kaká, “de los males propios”, y aún más, está vedado el impacto emocional extremo, uno que fuera imposible de apaciguar mediante la catarsis.

La estética de la Tragedia está directamente ligada a su función social. Su capacidad de representar los aspectos terribles de la vida humana reafirma los valores cívicos atenienses, pero cuestionándolos a través de lo que sucede en otros y en otro espacio. Pensar que lo que sucedió a los persas no podría acontecer a los atenienses, va en contra de la experiencia estética de los espectadores. Alegrarse por la victoria es distinto a sentir alivio por no ser los derrotados; en cambio el horror de la derrota es siempre una posibilidad latente, por ello, la Sombra de Darío define la derrota en términos de impacto duradero (vv. 759-761):

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

Como dijimos antes, el Coro de Ancianos persas “recordó” a la Reina que los griegos ya habían vencido a sus ejércitos. Si aquella mención indirecta de Maratón es importante, es este contexto concreto de la derrota en Salamina (y Platea) lo que no podrá y no deberá ser olvidado. La diferencia entre estas dos batallas es esencial pues el en el 472 parte del público había participado activamente en Salamina en el 480/479 y la ciudad toda continúa celebrando la victoria y lamentando los muertos. Es para este público que las emociones comunicadas desde las escenas son perfectamente “comprensibles” y por sus propias características son “universales”.

La filosofía de Gorgias y Platón estudió y debatió sobre las emociones. Desde mucho antes, sin embargo, la poesía y, en particular, Tragedia les daba

forma y nombre y operaba con sus impactos en la escena y en el público.

En el amplio espacio poético, jamás cupo la alegría donde hubo muertos y destrucción. Como arte la Tragedia no se permite la alegría oportunista ni encomia vanidosas acciones personales.

Quizá en nuestra actual lucha frente a la(s) pandemia(s) que nos azotan recurrentemente, Persas nos haga recordar a ciudadanos y dirigentes que cada avance de la ciencia y cada derecho social reconocido no puede traducirse, precisamente, en vanidosas y oportunistas expresiones personales de triunfo, cuando la experiencia de tantas muertes y el dolor y el horror de lo vivido debe ser llorado y recordado por siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barrett, J. (2002), *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press. California.
- Belloni, L. (1988), *Eschilo. I Persiani*. Vita e Pensiero. Milano.
- Crespo Güemes, E. (2000), *Homero. Ilíada*. Gredos. Madrid.
- De Santis, G. (2011), “Persas de Esquilo: género trágico e historia”, en Ames. C.- Carmignani, M. (eds.) *Discurso y Sociedad en la antigüedad grecolatina*. Ordia Prima. Studia.6. El Copista. Córdoba. pp. 91-116.
- Dué, C. (2006), *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. University of Austin Texas. Austin.
- Ebbott, M. (2000), “The List of the War Dead in Aeschylus' *Persians*”, HSCP 100, pp. 83-96.
- Garvie, A. F. (2009), *Aeschylus. Persae. With Introduction and Commentary*. Oxford University Press, Oxford.
- Girodano, M. (2019), “*Thourios Xerxes e la critica militante di Eschilo*”, en Giordano, M. - Napolitano, M. (a cura di) *La città, la parola, la scena: nuove ricerche su Eschilo*. Sem. Rom. Quaderni 26. Edizioni Quasar. Roma. pp. 147-158.
- Grethlein, J. (2007), “The Hermeneutics and Poetics

of Memory in Aeschylus' s *Persae*”, *Arethusa* 40, pp. 363-396.

Kassel, R. (1965), *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford Clarendon Press. Oxford.

Konstan, D (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto Press. Toronto.

Page, D. (1972), *Aeschyli septem quae supersunt tra-goedias*. Oxford Clarendon Press. Oxford.

Swift, L. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford University Press. Oxford.