

## Dos modos de referir la guerra: *Los Persas* de Esquilo, 'Dulce et decorum est' y otros poemas de Wilfred Owen<sup>1\*</sup>

PÁG. 69-88

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI  
Facultad de Humanidades UNLP  
La Plata, Argentina  
msaravia@fahce.unlp.edu.ar

### Resumen

El s. V de Pericles y el s. XX se han visto envueltos en guerras prolongadas. El primero ha mantenido enfrentamientos bélicos definitivos contra los persas y entre Esparta y Atenas; el último siglo ha albergado las dos guerras mundiales que representaron la ruptura más drástica en toda la historia. Analizamos dos manifestaciones literarias que visibilizan la problemática bélica en un diálogo que parece obviar la distancia de los siglos. Los *Persas* de Esquilo escrita en la corte de Hierón de Siracusa (472 a.C.) primera tragedia griega conservada representa la derrota del invasor como una coyuntura definitiva que imprime un cambio de rumbo en la historia. En el siglo XX, el poema "Dulce et decorum est" de Wilfred Owen (1920) hace que el lector se sienta parte de la marcha de hombres derrotados que regresan de la guerra. Otros poemas también describen los cuerpos penosos de los soldados. Ambas manifestaciones proponen estudiar los fenómenos y procesos cuya génesis ha devenido independiente por pertenecer a civilizaciones diferentes (cf. Guillén, 1993: 71) pero que, de alguna manera, suponen una representación literaria de condiciones sociohistóricas comunes. Adherimos a la posición de Kate McLoughlin quien en *Authoring war. The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq* (2011: 15) afirma que existe un terreno común entre conflictos bélicos separados por miles de años y que en la escritura de guerra "el pasado es alterado por el presente y el presente es dirigido por el pasado". Nuestro trabajo propone indagar

<sup>1</sup> \* Artículo presentado el 30 de junio y aprobado el 14 de septiembre de 2020

en esas estrategias retóricas persistentes. Al enfocar los textos de Esquilo y de Owen reflexionamos si, en verdad, se vuelve posible discernir expresiones comunes de la subjetividad a la hora de la escritura de guerra.

**Palabras Clave:** Los *Persas* de Esquilo, poemas de Owen, guerra, soldados

### **Abstract**

The s. V of Pericles and s. XX have been involved in protracted wars. The former has maintained defining warlike confrontations against the Persians and between Sparta and Athens; the last century has seen the two world wars that represented the most drastic rupture in all of history. We analyze two literary manifestations that make the war problem visible in a dialogue that seems to obviate the distance of the centuries. Aeschylus' *Persae* written at Hiero's court of Syracuse (472 B.C.) is the first preserved Greek tragedy, and it deals with the defeat suffered by the Persians in Greece, when they faced each other in the battle of Salamis, which changed the course of history. In the 20th century, Wilfred Owen's poem "Dulce et decorum est" makes the reader feels part of the march of defeated men coming back from the war. Other poems also describe the soldiers' painful bodies remains. Both manifestations propose to study the phenomena and processes whose genesis has become independent because they belong to different civilizations (...) collected and brought together for study and justified to the extent that common sociohistorical conditions are implied (cf. Guillén 1993: 71). We follow Kate McLoughlin's position on literary war representations. In her study *Authoring war. The literary representation of war from the Iliad to Iraq* (2011: 15), she stated that "there is a common ground between conflicts separated by thousands of years implying that in writing war "the past is altered by the present as much as the present is altered by the past". Focusing on Aeschylus and Owen we ask ourselves if he can state that there is or not a common expression or realization of collective human subjectivity when writing war experiences.

**Key Words:** Aeschylus's *Persae*, Owen's poems, war, soldiers

## Dos modos de referir la guerra: *Los Persas* de Esquilo, 'Dulce et decorum est' y otros poemas de Wilfred Owen

### I. Introducción<sup>1</sup>

**L**os *Persas* de Esquilo es la primera tragedia griega conservada y una particularidad la distingue del resto de las tragedias del s. V a.C.: sus personajes son de carne y hueso, históricos, no míticos. La obra trata sobre la derrota que padecieron los persas en Grecia, cuando se enfrentaron contra los griegos en la batalla de Salamina, que cambió el rumbo de la historia. El autor describe, por medio de un diseño sucinto, el poder y la riqueza de los persas que los griegos han aniquilado. Aquel acontecimiento fijó los límites de los dos continentes en disputa: Asia y Europa. Esquilo expone los límites que fueron transgredidos bajo el mando de un joven rey: Jerjes, hijo del gran Darío.

La primera parte de la obra está compuesta casi exclusivamente por catálogos: el primero describe con pormenores el poderío persa (1-64). El acento está enfocado en la memoria de la armada y del ejército que

<sup>1</sup> Expreso mi gratitud a la tarea de los evaluadores que han revisado este artículo con tanto detenimiento y han efectuado observaciones perspicaces y atinadas sobre algunos pasajes.

desde distintas ciudades y geografías han partido para Europa (1-64). Los sumarios descriptivos perfilan, a su vez, los espacios vacíos:

...οὖς πέρι πάσα χθών Ἀσιῆτις  
θρέψασα πόθῳ στένεται μαλερῶ,  
τοκέες τ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδὸν  
τείνοντα χρόνον τρομέονται (61-64)<sup>2</sup>.

A continuación, en el segundo catálogo (302-330), se enumera a los capitanes muertos y cada nombre compromete la vida de alrededor de diez mil soldados.

En el tercero, Jerjes (909 hasta el final) menciona nuevamente más capitanes muertos. Las tres referencias están enlazadas como por anillos de muertos<sup>3</sup>, como en el descenso a los infiernos en la *Odisea* homérica (canto 11)<sup>4</sup>. En verdad, las expediciones tienen algo de *Nekyia* horizontal<sup>5</sup>. En el éxodo, los personajes –el coro y Atosa, la reina, junto con el público- constatan las ruinas en las que ha sido sumido el gran imperio persa de Asia.

*Los Persas* expone la riqueza del imperio y, por oposición, el estado lastimoso en que están sumidos ante la vista de los ancianos, por la calamidad que ha producido la inoperancia en las estrategias militares y especialmente navales. Los movimientos masivos o multitudinarios se evocan en los espacios extraescénicos y, entre ellos, el mar es mencionado, insistentemente, como la frontera física y metafísica, que representa la *hybris* oriental cometida contra Posidón.

<sup>2</sup> Traducción:

... por quienes toda la tierra asiática,  
que los nutrió llora con violenta nostalgia,  
y los padres y esposas, contando los días,  
tiemblan de miedo por el tiempo que se extiende.

Para los *Persas*, seguimos la edición de GARVIE (2009). Las traducciones nos pertenecen.

<sup>3</sup> Cf. GARCÍA NOVO (2005).

<sup>4</sup> En *Odisea* 11 predomina la tristeza y las sombras, como afirma DE JONG (2004: 271-295). Aparecen grupos de tres héroes y uno de ocho heroínas, más poblado. Como la pieza de Esquilo, *Odisea* presenta una épica de νόστος. En ambas aparecen las sombras invocadas de los muertos (Darío en el caso de los *Persas*). En la épica, después de la experiencia de lo subterráneo, el héroe lograría el regreso, su victoria personal; en la tragedia, se logra el vaciamiento del continente. Ninguno de los héroes oculta cuanto sabe. Odiseo es visto con cariño, camaradería, lo ayudan, especialmente Tiresias y Anticlea. Áyax se comporta todavía dolido por el juicio de las armas.

## II. Desarrollo

### II. 1. Los *Persas* de Esquilo

En el prólogo, el personaje colectivo, el coro, se autopresenta; la obra comienza, sin más, con los ancianos en escena y ellos se definen como leales (2). La mención del oro oriental (3 y 4) expone el poderío del imperio; no obstante, en esta situación, trasunta un estado de molicie que no augura nada halagüeño, podríamos decir que funciona como una ironía trágica para su gente, en términos más bien sofocleos. Una distracción que hace equivocarse al momento de tener en claro los propios límites<sup>6</sup>. El primer catálogo (una lista de nombres todos persas) daba la impresión de una poderosa armada y un ejército que va al exterior, orgulloso y confiado a ganar la guerra. No obstante, en el verso 8, una voz anciana declara la angustia que siente en su fuero íntimo, y luego agrega: πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς / ὤχωκε, (12-13) (“Realmente toda la fuerza de la estirpe asiática se ha marchado”) y luego pormenoriza:

οἶτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων  
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος  
προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων.  
τοὶ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάδην  
πολέμου στίφος παρέχοντες (vv. 16-20)<sup>7</sup>.

En los *Persas*, las metáforas como aquella del yugo de los grilletes (50) que pretenden encadenar el Ponto, presentan una afrenta para Poseidón, en una clara conducta desmesurada. La figura reaparece en el verso 70 y más tarde en 191<sup>8</sup>; y el mar es equiparado a un caballo del dios<sup>9</sup>. De la alusión colectiva, el reverso en singular de la imagen se halla en el verso

<sup>5</sup> Algo parecido ocurre en *Ilíada* 24 con el trayecto de Príamo.

<sup>6</sup> Cfr. SCODEL (2011: 75), quien afirma que ellos acentúan lo lujurioso y afeminado de las vestimentas; mientras luego el mensajero enfatizará la disciplina, el autocontrol y la unidad de los griegos.

<sup>7</sup> Traducción:

Los que tras abandonar el cerco de la ciudad de Susa  
y Ecbatana y también el antiguo vallado de Cisia  
marcharon, algunos a caballo, otros en las naves,  
y a pie los infantes, presentando un compacto cuerpo de guerra.

<sup>8</sup> Y más tarde en 191, en el sueño de Atosa.

<sup>9</sup> GARVIE (2009: 108-114) comenta que había tres posibilidades para cruzar el mar: por el mar abierto con las naves persas, por el Helesponto y las naves formarían el puente, y por último comienzan por mar abierto para finalizar en el Helesponto.

139, μονόζυξ en referencia al yugo solitario al que han sido uncidas las jóvenes esposas persas. Cuando Atosa haya oído la segunda instancia del relato, después del desastre de Salamina, la reina recordará el sueño que la abrumó y el intento de poner al yugo su carro (176-200) y reconoce el cumplimiento de aquella pesadilla como πρόγνωσις<sup>10</sup>.

El símil del enjambre de abejas (128-129) da una idea del ejército y de la marina voluminosos que dejan extenuado el continente asiático. La oposición πλήθος (*la mayoría*, refiere a los muertos) frente a κενανδρία (los hombres que se fueron, “el vacío de hombres”) extralimita aún más la oposición entre un continente poblado de varones y el presente debilitado y exánime. No solo figuran los jefes reconocidos por sus nombres, a modo del catálogo de las naves en la *Ilíada* II o la “Teichoscopia” en *Ilíada* III, sino también aquellos soldados desconocidos que forman las multitudes que migraron de sus tierras<sup>11</sup>.

El segundo catálogo (302-330) describe el revés de las tropas, de toda su esperanza y expectativas. Este refiere algo más personal de los jefes, por ejemplo, la forma en que murieron desde la óptica del mensajero, único sobreviviente del naufragio. Asimismo describe sus conductas en la batalla y sobre todo el carácter de cada uno. Sabemos por esta descripción que los guerreros eran nobles, inteligentes y corajudos. La enumeración concatenada de hombres y de proezas malogradas adquiere reminiscencias de un priamel pindárico abreviado. Cada uno de los generales simboliza la aniquilación de todo un contingente. Citamos los primeros versos del discurso del mensajero para ejemplificar la estructura narrativa que sostiene en la exposición: el nombre del general, qué tropa dirigía y cómo murió, a veces un aditamento de alguna efímera proeza:

Ἄρτεμβάρης δὲ μυρίας ἵππου βραβεὺς  
στύφλους παρ’ ἀκτὰς θείνεται Σιληνίων.  
χὼ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆι δορὸς  
πήδημα κοῦφον ἐκ νεῶς ἀφήλατο·(vv. 302-305)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Como en *Coéforas* 928-29 y *Electra* de SÓFOCLES 417-42.

<sup>11</sup> LEITÃO VIEIRA (2010: 305-331) afirma que el protagonismo destacado en las guerras ha quedado como una característica de la antigüedad. Hoy son los soldados desconocidos los héroes que se enfrentan a la tecnología.

<sup>12</sup> Traducción:

Artembares, jefe de una miríada de jinetes,  
es golpeado a lo largo de los inhóspitos acantilados de Silenia.  
Y Dadaces, capitán de más de mil hombres, con un golpe de lanza  
saltó desde la nave en ágil brinco; ...

Los guerreros despiertan simpatía y el público siente que hubieran merecido mejor suerte. Se pone énfasis en la derrota persa, no en la victoria griega. En adelante ya no hay nombres individuales salvo Jerjes.

Aquel mensajero, como primer paso, da la noticia general (282-283) y luego los pormenores (290-514). Muestra paulatinamente la profundidad de la catástrofe, a medida que responde preguntas; la evocación de los espacios lejanos de Atenas alude por contigüidad a Salamina y a la Hélade<sup>13</sup>. La perspectiva narrativa ofrece una mirada panorámica, por ejemplo: οὐδὲν γὰρ ἤρκει τόξα, πᾶς δ' ἀπώλλυτο / στρατὸς δαμασθεῖς ναῖοισιν ἐμβολαῖς (v. 278-279) (“Realmente ningún arco defendió nada, y todo el ejército murió en las naves domeñado por el látigo”),<sup>14</sup> πλήθος (337) (“muchedumbre”), los números que dan las dimensiones de ambos ejércitos: trescientas naves de los helenos frente a mil de los orientales (339 y 340), πάντα ναυτικὸν λεῶν (383) (“todo el pueblo marino”), es decir: cada uno de aquellos hombres anónimos que han partido al encuentro con la muerte<sup>15</sup>.

En los versos 345-47, el mensajero refiere en escena por qué perdieron la batalla: pone la escena “ante la vista” de los que quedaron, un tema que había sido mencionado en el verso 280: la injerencia de los dioses, la responsabilidad divina en el desastre, más adelante lo mencionarán como δαίμων τίς (345) o Zeus o θεός, en el estásimo I (533-535).<sup>16</sup> En todo caso, la causa de las muertes es atribuida al ἀλάστωρ (354), el espíritu o la deidad vengativa<sup>17</sup>. Un poco después, en el brevísimo Episodio II Atosa expresa consideraciones sobre lo contingente atribuido justamente a un δαίμων (601).

Luego el narrador incrusta el discurso directo del jefe griego: ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δὲ / παῖδας, γυναῖκας, θεῶν τέ

<sup>13</sup> La tragedia refiere la batalla de Salamina (480-514) con una claridad de imágenes que se asimila más fidedigna que las propias historias de HERÓDOTO (VIII *passim*).

<sup>14</sup> Los arcos y el ejército representan por contigüidad el mundo persa que sucumbe por las naves y las embestidas del mundo heleno. Cf. GARVIE (2009: 155).

<sup>15</sup> El ángulo de observación parece el opuesto al procedimiento empleado por el narrador de la *Iliada*, que describe las batallas individuales sucesivamente, hasta componer la totalidad de la lucha en el campo de batalla.

<sup>16</sup> Cf. COLLARD (2008: xxiv), quien afirma que los ancianos comentan que Jerjes no tuvo conciencia de los límites; desde este punto de vista, los *Persas* podría explicarse como una conducta plena de la *hamartía* sofoclea.

<sup>17</sup> Cf. LIDDELL & SCOTT (1968, s. v. ἀλάστωρ).

πατρώων ἔδη, / (403-405): (“Liberad a la patria, liberad a vuestros hijos, mujeres, y recintos de los dioses patrios”). El combate se lleva a cabo en defensa de esos valores (que sin duda representan al pueblo griego, paradójicamente).

Cuando el mensajero detalla la derrota de Salamina, a partir del v. 409 comienza el relato de la violencia y, a continuación, aparece el tercer símil que describe cómo los mataban: ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον... (v. 424) (“como a atunes o a alguna redada de peces...”) ejemplifica cómo eran golpeados los persas por los griegos<sup>18</sup>. Tan cuantiosa la armada y el ejército habían partido, tan descomunal resultaba la pérdida. Entre tamaña mutilación, el discurso se vuelve confuso y, en el abigarrado conjunto de cuerpos, no se sabe quién ataca (460-464 y ss.). Las costas quedan llenas de cadáveres: φυγῆ δ' ἀκόσμῳ (422) (“en huida desordenada”), ὥστε θύννους (424) (“como atunes”); εὖ γὰρ τόδ' ἴσθι, μηδάμ' ἡμέρα μιᾶ / πλήθος τοσοῦτάριθμον ἀνθρώπων θανεῖν (431-432) “Pues sabe bien esto: nunca en un único día / una multitud de tamaño número de hombres estuvo lista para morir”. Parece la descripción de la bomba tóxica que sorprende a los maltrechos soldados en retirada del poema de Owen (“Dulce et...”): Gas! Gas! Quick boys! (l. 9)<sup>19</sup>.

Y prosigue con la visión panorámica: στρατὸς δ' ὁ λοιπὸς [...] διώλλυθ', οἱ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος / δίψῃ πονοῦντες, οἱ δ' ὑπ' ἄσθματος κενοὶ / διεκπερῶμεν (482-484) (“El resto del ejército [...] se murió, unos sufriendo de sed en los alrededores de alguna fuente reverberante; otros, extenuados por el jadeo”); ἔνθα δὲ πλεῖστοι θάνον / δίψῃ τε λιμῶ τ' / (490-491) (“En efecto allá muchos murieron / por sed y también por hambre”). Un invierno prematuro en el norte, en la zona de Tesalia los sorprendió, pero finalmente el sol entibió a los que quedaban φλέγων γὰρ ἀύγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος / μέσον πόρον διῆκε, θερμαίνων φλογί. (504-505) (“Pues el ciclo brillante del sol que ilumina con sus rayos se extiende por el medio del canal, entibiando con la llama”). La estructura de los versos comienza y finaliza con la paranomasia que brindan φλέγων y φλογί, imágenes térmicas y visuales que exacerban el contraste de las muertes.

En la tragedia, el primer estásimo (532- 597) ejemplifica, en la rutina cotidiana, los desastres de la guerra. Para Collard (2008: xxvii), esta oda y la siguiente (623-80) exponen la pena y el dolor que anticiparon

<sup>18</sup> La imagen del cardumen recuerda las de *Ilíada* XXI.22-24.

<sup>19</sup> “¡Gas, gas! ¡Rápido, muchachos!”.

las escenas precedentes, como una intensificación lírica de lo anterior, no hay *opsis* para este fenómeno masivo<sup>20</sup>. Tampoco funciona el *ekkýklema*, dado que este recurso implicaría un afuera y un adentro. En esta manera de mimesis diegética todos quedan como a la intemperie, a pesar de las alusiones a la lujuria oriental (3-4).

En el éxodo, Jerjes ingresa sin ser anunciado. El regreso del rey vencido, desprovisto hasta de su arco, se expone como la metonimia de la pérdida del imperio<sup>21</sup>. Jerjes comienza en el pináculo del orgullo para todo el continente asiático y finaliza como un estigma para Persia, la dimensión de la vergüenza social o αἰδώς. El patetismo se refleja en la ausencia del trímetro yámbico en toda su actuación. El momento para un discurso racional ha pasado. El rey derrotado ingresa en escena en metros anapestos de marcha y el coro responde asimismo en anapestos. El coro no se postra a su ingreso sin anuncios (cf. REHM, 2002: 388, n. 68). No obstante, Jerjes muestra cierta dignidad en responder la requisitoria de los ancianos.

Con su presencia se corrobora y se plasma visualmente la destrucción del reino, anunciada con anterioridad (588-590). Ingresando solo, a pie, para confrontar al coro. Sus prendas simbolizan el estado de Persia (1014-1015) y el monarca derrotado se estremece como un signo de conmoción. El objeto de orgullo se volvió un motivo de pena y dolor. No lleva su arco, ha ingresado totalmente arruinado<sup>22</sup>. El

<sup>20</sup> Cf. QUIJADA SAGREDO (2017: 77-101), la autora advierte que en los *Persas* los discursos son llamativamente extensos y que el segundo personaje interviene lo mínimo indispensable. Este procedimiento pone de manifiesto un rasgo de teatro arcaico, en los albores de la dramaturgia griega.

<sup>21</sup> TAPLIN (1977: 123) afirma que, sin dudas, el regreso del rey define la tragedia como obra de νόστος y que Jerjes, en pocos pasos, representa, a escala, la retirada del ejército que ha huido. Por otra parte, es posible interpretar la obra como un epinicio pindárico que comienza con un proemio coral, luego no se describen victorias sino derrotas y ninguna nunca antes como la de Salamina, que enfatiza el *kairós*, por ser la máxima responsable de la catástrofe persa; además importa la familia del vencedor: Atosa y Darío, como también el lugar: Susa, *gnōmai* que balizan el texto.

<sup>22</sup> GARVIE (2009: 339) comenta que Wilamowitz lo representó con su arco, también Sidwick en Italia. Algunos dramaturgos conciben su entrada junto con Atosa y cambiado, lo cual implicaría una rehabilitación para el personaje, como un renacimiento para Persia. Si acaso hubiera ropa nueva, también habría armada y ejércitos renovados. GARVIE (2009: xxxv) interpreta que el personaje que actúa como Atosa también lo hace como Jerjes, por lo cual podría parecer incluso una caricatura de sí mismo. El estudioso incluye a Taplin entre las opiniones autorizadas y, para este, no hay ni acompañantes ni carros. El despojo absoluto resalta el lujo inicial, cuando la reina ingresa con el carruaje. HALL (1989: 168)

carácter *kommático* del éxodo subraya y concreta el clima y las pérdidas construidas a lo largo de toda la obra. En el comienzo, el coro exclamó su orgullo por la grandeza de Jerjes y de Persia. En el final de la pieza los ancianos se tensan en el extremo opuesto de aquella grandilocuencia: están todavía de pie en medio del fracaso y de la humillación de todos. El catálogo de nombres en la párodos representó la dimensión del valor de la armada y del ejército persa. Ahora, en un alto ejemplo esquileo de *Ring-composition*, tenemos, en el desenlace, un completísimo catálogo de veintisiete hombres que no volverán, incluidos en una lista parca, sin ornamentos. En el éxodo, los personajes del coro y Atosa, la reina, con el público, juntos constatan el estrago en el que ha sido sumido el gran imperio persa de Asia.

Así como Odiseo en la épica homérica traza los contornos de una identidad griega, *Los Persas* de Esquilo interpela la identidad del pueblo heleno por el procedimiento de la inversión. Este recurso permite observar con más libertad el mundo que se instaura y facilita la mejor comprensión de la situación (HARTOG, 2002: 209 y ss.). Tanto en una como en otra fuente literaria se exponen las ruinas como un espectáculo que se instalará en las realidades de todos. Los personajes especialmente en cada encrucijada no hacen más que referir a la memoria y a la identidad de cada uno. Se oye un grito de advertencia de Esquilo y de despedida en un clima social de inseguridad.

Los espacios extraescénicos evocan los desplazamientos de los ejércitos, descriptos con plasticidad por medio de imágenes auditivas y de movimiento. Los espacios escénicos están poblados de ancianos: el coro y Atosa, incluso Darío desde su tumba; trasuntan, por efecto de contigüidad, el estado de la polis, sumida en las guerras, contra los persas. La invocación al rey muerto expone la necesidad de una acción o iniciativa política de la que se carece en esas instancias. Corroboración que no hay esperanzas o razones para creer que los gobernantes puedan ofrecer soluciones, por tanto ese pedido adquiere un carácter utópico, como en las *Ranas* de Aristófanes<sup>23</sup>. *Los Persas* se despliega como una

---

interpreta que el personaje entra en escena con el carcaj sin flechas pero en su carruaje real ahora dilapidado. Jerjes permanece así durante todo el éxodo. La estudiosa afirma que los reyes asiáticos no debían tocar el piso directamente; este taboo explica, asimismo, la alfombra roja en el Agamenón.

<sup>23</sup> Cf. Wohl (2018: 365): “Así como *Las Ranas* ridiculiza en última instancia la idea de que la tragedia pueda salvar la ciudad –todo el mundo sabe que se trata, en verdad, de una comedia– del mismo modo *Ifigenia en Áulide* muestra tanto la inadecuación de las soluciones mesiánicas como sus riesgos políticos”.

obra simple: sin peripecias ni reconocimientos, se exponen estados, no solo individuales sino, especialmente, sociales<sup>24</sup>. Como una obra de νόστος, los *Persas* guarda afinidad, también, con *Odisea* y, asimismo, con *Edipo en Colono* de Sófocles<sup>25</sup>.

En la pieza, las imágenes rectoras se resumen en el desangrarse de una comunidad que había sabido ser próspera antes de afrontar las guerras. El catálogo final no hace más que señalar los espacios vacíos que quedan, asimismo, cuando el joven monarca regresa desolado y abatido. Ese espacio desértico adquiere un carácter performativo del lenguaje, cobra una dimensión psicológica y metafísica. En la poesía de Owen, esta idea resulta más impactante. Ambos autores declaran sendos alegatos antibelicistas y defienden y prohíben una búsqueda y defensa de la libertad.

## II. 2 “Dulce et Decorum Est” y otros poemas

Bent double, like old beggars under sacks,  
 Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through  
 sludge,  
 Till on the haunting flares we turned our backs  
 And towards our distant rest began to trudge.  
 Men marched asleep. Many had lost their boots  
 But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;  
 Drunk with fatigue; deaf even to the hoots  
 Of tired, outstripped Five-Nines that dropped behind.  
 Gas! Gas! Quick, boys! – An ecstasy of fumbling,  
 Fitting the clumsy helmets just in time;  
 But someone still was yelling out and stumbling,  
 And flound'ring like a man in fire or lime ...  
 Dim, through the misty panes and thick green light,  
 As under a green sea, I saw him drowning.  
 In all my dreams, before my helpless sight,  
 He plunges at me, guttering, choking, drowning.  
 If in some smothering dreams you too could pace  
 Behind the wagon that we flung him in,  
 And watch the white eyes writhing in his face,  
 His hanging face, like a devil's sick of sin;

<sup>24</sup> Como en *Áyax*, obra que Aristóteles define como simple frente a compleja. Cfr. *Poética* XVIII 1456 a 1-2.

<sup>25</sup> En relación con la última creación poética de Sófocles y final apoteótico de la tragedia ática, véase Saravia (2019). En prensa.

If you could hear, at every jolt, the blood  
Come gargling from the froth-corrupted lungs,  
Obscene as cancer, bitter as the cud  
Of vile, incurable sores on innocent tongues,  
My friend, you would not tell with such high zest  
To children ardent for some desperate glory,  
The old Lie; Dulce et Decorum est  
Pro patria mori<sup>26</sup>.

En este poema de veintiocho versos, Owen presenta una loa al hombre anónimo del s. XX. El idealismo de la épica del combate concluye cuando el dolor se hace carne porque se concreta en algún ser humano que consideramos allegado a nosotros; cuando el prójimo

---

<sup>26</sup> “Dulce et Decorum Est”

Doblados en dos como mendigos bajo carga  
patituertos, tosiendo como brujas, maldecimos el cieno  
hasta que a las chispas acechantes dimos la espalda  
y fuimos arrastrándonos hasta el remoto puesto.  
Los hombres van dormidos. Muchos marchan sin botas  
pero siguen, cojeando, con calzados de sangre  
todos marchamos rengos, borrachos de fatiga  
todos ciegos y sordos, incluso a las bocinas  
de las bombas de gas que atrás suaves nos caen.  
¡Gas! ¡Rápido! ¡Gas! ¡Vamos! Éxtasis de tanteo  
calzar cascos grotescos, hacerlo justo a tiempo  
pero alguno aún estaba gritando y tropezaba  
cinchaba como un hombre en la cal o en el fuego ...  
Lo vi ahogarse como en un verde mar  
opaco entre la bruma y una luz verde, opaca.  
En mis sueños se arroja bajo mi vista inerme  
y lo veo goteando, asfixiándose, ahogándose.  
Si en un sueño asfixiante tú también te llegaras  
detrás del carro donde lo arrojamos;  
vieras sus ojos blancos torcésele en la cara  
la cabeza colgando, como de un condenado;  
si pudieras oír en el zangoloteo  
la sangre gorgotear desde el pulmón cargado  
de espumarajos agrios  
como un bolo de viles, irreparables llagas  
en inocentes lenguas, mi amigo, no dirías  
a chicos que por gloria arden desesperados  
la Mentira de antaño: *Dulce et decorum est  
pro patria mori.*

El poema y la traducción citados, como los demás, corresponden a MONTEZANTI (2000: 101).

tiene nombre, vínculos y trato con los demás, entre quienes nosotros también nos hallamos, pero que no puede manifestar su ἀρετή (“excelencia”) ni tampoco recibirá nunca κλέος ἄφθιτον (“gloria imperecedera”). Este combatiente ocupa el centro de atención del poema, como una metonimia del contexto social contemporáneo. El conflicto moderno no confiere aquella vida en la memoria de los pueblos, nunca serán inmortalizados en los cantos como Aquiles, Héctor o las mujeres tenaces como Hécuba y Andrómaca. La Gran Guerra se ha desarrollado sin líderes; el enemigo llegó a ser la tecnología, que desplazó a Aquiles. Los soldados regresan, ya no van con todo el ímpetu para vencer. Ellos soportan la desazón, la muerte y la denigración humanas en alejados espacios agrestes. El diseño de una marcha de soldados derrotados podría componer el éxodo de *Los Persas*, los ejércitos de Jerjes exterminados.

La marcha de los soldados del siglo XX, dormidos y agobiados, descalzos, ciegos y sordos, “borrachos de fatiga”, “como dormidos”, suena como un eco de la asimilación griega entre el sueño y la muerte como hermanos.<sup>27</sup> El contexto entonces presenta un espacio *hodológico*, es decir, que se muestra un camino con cierta perspectiva. Estos ámbitos muestran, por lo general, grupos humanos que huyen (en la párodos de *Antígona* se aprecia un ejemplo: 107-109).<sup>28</sup> En este caso la retirada urgente es descrita de espaldas y las imágenes dan idea de movimientos masivos y de transición (cf. Rehm: 2002).

El título del poema en latín recuerda la frase “Dulce et decorum est pro patria mori, muy recurrente en la Roma Antigua que remite al *motus* bélico plasmado en un poema lírico de Horacio, famoso por sus expresiones patrióticas (*Odas* 3.2). Se traduce como “Dulce y honorable es morir por la patria”. En el final, Owen la emplea, sin dudas, en forma irónica. El contraste entre el ideal del título de la

<sup>27</sup> La muerte sin violencia θάνατος es asociada a ὕπνος el sueño, desde épocas inmemoriales. Acaso el primer dato se halle en *Ilíada* XVI.454 a propósito de la muerte de Sarpedón: πέμπειν μιν θάνατόν τε φέρειν καὶ νήδυμον ὕπνον (“Ordenad que la muerte y el dulce sueño lo conduzcan [hacia Lidia]”). Asimismo Hesíodo en *Theogonía*.211-212 asimila la noche con la muerte y el sueño: νύξ δ’ ἔτεκεν στρυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν / καὶ Θάνατον, τέκε δ’ Ὑπνον, ἔτικτε δὲ φύλον Ὀνειρώων (“Y la noche engendró al odioso Moros y a la negra Ker / y a Thánatos, y engendró a Hipnos, y la tribu de los Sueños”). A partir de estos versos, el dicho se reitera numerosas veces, en literatura y en la imagería; podríamos afirmar que no hay poeta que no lo mencione.

<sup>28</sup> SARAVIA (2011: 395-409).

poesía y el soldado desconocido que combate parece grotesco. El poema muestra un intersticio por donde se observa con una lente realista-naturalista al ser humano que dispone su vida en pos de un plan sublimado, que ha sido elucubrado por alguien que se protege tras una entidad abstracta.

Los soldados modernos caminan sobre zapatos de sangre: descalzos con los pies lastimados, rengos y ciegos. El choque contra la realidad del dolor convence como para no ser idealista, si esto significa *desrealizar* el dolor de los seres humanos.

Los versos también mantienen un diálogo con los epinicios pindáricos, en cuanto describen el regreso del vencedor-vencido pero, en este caso, no lo esperan ni el reconocimiento ni la gratitud de sus comunidades sino el olvido y el desprecio. Con posterioridad, el autor relata cómo los ve, como en imágenes impresionistas de los sueños involuntarios, cuando las pesadillas lo sobresaltan siendo veterano, pero aun mirando al moribundo. Ni el sueño ni la guerra permitieron un gesto de ayuda.

En el tercer momento, los tres versos finales ya mencionados cierran el poema a modo de un epitafio: “To children ardent for some desperate glory,/ the old Lie, Dulce et Decorum est/ Pro patria mori”. Esta advertencia puede estar sobre la tumba de cualquier soldado caído en combate. La situación une a través de las épocas a la ciudad persa lamenta la pérdida de su juventud: ποθοῦσαν φιλάτην ἥβην χθονός. (512) (“añorando la juventud más amada de la región”). Subrayamos esta masificación de la muerte en consonancia, también, con el siguiente poema:

“Anthem for Doomed Youth” (1917)

What passing-bells for these who die as cattle?  
Only the monstrous anger of the guns.  
Only the stuttering rifles' rapid rattle  
Can patter out their hasty orisons.  
No mockeries now for them; no prayers nor bells;  
Nor any voice of mourning save the choirs,  
The shrill, demented choirs of wailing shells;  
  
And bugles calling for them from sad shires.  
What candles may be held to speed them all?  
Not in the hands of boys, but in their eyes  
Shall shine the holy glimmers of goodbyes.

The pallor of girls' brows shall be their pall;  
 Their flowers the tenderness of patient minds,  
 And each slow dusk a drawing-down of blinds<sup>29</sup>.

Este poema transmite el distanciamiento de las representaciones heroico-patrióticas a través de la pregunta retórica inicial (1-3): “What passing-bells for those who die as cattle? / Only the monstrous anger of the guns... ¿Funestos sonos para quienes mueren como ganado? / Sólo el tartamudeo de los rifles”...). Un ejemplo diáfano de la ἀτιμία con que se deshonra el sacrificio de los jóvenes denigrados por la muerte. La personificación del “enojo de las armas” y “el tartamudeo de los rifles” como “los coros locos, chillones, de quejasas bombas” acalla la voz humana expresada en desoídas súplicas piadosas que no se elevan. Cuando Jerjes regresaba a Susa, el coro defraudado tampoco le expresó su estima. No obstante, la decepción de los ancianos alude a las pérdidas; en el poeta moderno la asombrosa indiferencia en el paisaje hace una tabula rasa de toda representación en clave heroica.

Además, la metonimia de la guerra, expresada en la poesía que transcribimos a continuación, podría considerarse opuesta a la perspectiva multitudinaria que Esquilo reseña en los *Persas*.

“Futility” (1918)

Move him into the sun-  
 Gently its touch awoke him once,

<sup>29</sup> Traducción de Montezanti (2000: 133):

“Himno para la Juventud Condenada”  
 ¿Funestos sonos para quienes mueren  
 como ganado? Sólo enojo de armas  
 sólo el tartamudeo de los rifles  
 puede acallar su súplica impaciente.  
 Nada de burla, súplica o campana  
 ni otra lamentación, salvo los coros  
 locos, chillones, de quejasas bombas,  
 clarín que a tierras dolorosas llama.  
 ¿Alzadas lámparas para estimularlos?  
 No en las manos de niños; en sus ojos  
 destellará el fulgor de los adioses.  
 La palidez de un rostro de muchacha  
 su mortaja será. Serán sus flores  
 la ternura de mentes silenciosas  
 y cada lento ocaso,  
 un cerrar de persianas.

At home, whispering of fields unsown.  
Always it awoke him, even in France,  
Until this morning and this snow.  
If anything might rouse him now  
The kind old sun will know.

Think how it wakes the seeds, -  
Woke, once, the clays of a cold star.  
Are limbs so dear-achieved, are sides,  
Full-nerved,- still warm- too hard to stir?  
Was it for this the clay grew tall?  
-O what made fatuous sunbeams toil  
To break earth's sleep at all?<sup>30</sup>

En “Futility” el sol recuerda los tiempos de paz, cuando el ciclo de la naturaleza mantenía la regularidad que explicaron los presocráticos. La guerra ha conseguido lo que nunca se hubiera esperado –menos aun en la épica– que el ciclo de la *phýsis* quebrara su alternancia. El cuerpo que ha quedado como un amasijo de barro y sangre no reacciona al calor. La segunda estrofa ejemplifica el sentido de la palabra “desolado”. El poeta, en estos versos, señala el fin de una época.

En el poema “Insensibility” (1918) el autor dice: Men, gaps for filling” (l. 9) (“Hombres: dejan solo un hueco que llenar”): al fin, eso los define como seres humanos homéricos, solo la Moira les corresponde, nada menos. Transcribimos la primera estrofa:

Happy are men who yet before they are killed  
Can let their veins run cold.

<sup>30</sup> Traducción de “Futileza”, Montezanti (2000: 121).

Pónganlo al sol  
que alguna vez lo despertó dulcemente;  
en su casa, un susurro de campos no segados  
siempre lo despertó, incluso en Francia  
hasta esta mañana y esta nieve.  
Si algo pudiera reanimarlo ahora  
el sol viejo y amable lo sabría.

Miren cómo despierta las simientes,  
así despertó una vez la greda de una estrella fría.  
¿Es que sus miembros -tan acabados- sus lados  
llenos de nervios, todavía tibios, son tan duros de conmover?  
¿Fue por esto que se alzó la arcilla?  
Oh, ¿qué hizo que los rayos fatuos  
debieran quebrar el sueño de la tierra?

Whom no compassion fleers  
 Or makes their feet  
 Sore on the alleys cobbled with their brothers.  
 The front line withers.  
 But they are troops who fade, not flowers,  
 For poets' tearful fooling:  
 Men, gaps for filling:  
 Losses, who might have fought  
 Longer; but no one bothers<sup>31</sup>.

### III. Conclusiones

En *Persas* los espacios extraescénicos representan las muertes de los hombres; predominan el desconcierto y la zozobra. La tragedia de Esquilo indaga y reafirma la identidad del pueblo griego cuando dos mundos imposibles de flanquear son presentados. Jerjes desconoció esas fronteras (632). El espacio reflexivo se vuelve metahistórico, los límites devienen físicos y metafísicos.

La literatura que inspira la guerra de 1914-18 no puede referir la identidad de hombre alguno porque ninguno posee una chance de demostrar un atisbo de la personalidad del "fenómeno individuo". Los nombres de los soldados de la Gran Guerra se apagarán muy pronto, lo opuesto a lo que ocurre con el nombre de Aquiles. En la narrativa de la Gran Guerra, ningún nombre es preservado, salvo aquel del "Soldado Desconocido", el representante moderno del héroe épico (cf. LEITÃO VIEIRA, 2010: 330).

Las apreciaciones de Esquilo refieren migraciones multitudinarias vistas en perspectivas, en movimiento de confusión o de huida, como

<sup>31</sup> "Insensibilidad"

Felices quienes' antes de ser muertos  
 pueden dejar sus venas enfriarse  
 que la piedad no aflige  
 ni los pies les úlceran  
 las calles empedradas con hermanos.  
 La vanguardia se aja  
 mas son tropas marchitas, no son flores  
 para el lloroso humor de los poetas:  
 los hombres, baches para rellenarse  
 bajas que lucharían  
 un poco más, mas nadie se preocupa.  
 llenos de nervios, todavía tibios, son tan duros de conmovier?  
 ¿Fue por esto que se alzó la arcilla?  
 Oh, ¿qué hizo que los rayos fatuos  
 debieran quebrar el sueño de la tierra?

náufragos sedientos y malheridos o cuerpos que flotan con capas negras en el mar; finalmente, encallados en la costa. En el s. XX Owen muestra en un primer plano al hombre a punto de morir, casi descompuesto de vómitos y de sangre, desborda un dolor inconmensurable, y todos sobrepasados por las emociones violentas. En “Insensibility” refleja cómo los hombres se revisten de la coraza protectora de la aparente indiferencia y, a su vez, la sociedad devuelve respuestas más insensibles aún, inaugura acaso una de las formas modernas de la violencia urbana: “But no one bothers” (“Pero a nadie importan”) (10 y 11)<sup>32</sup>. Los soldados llegan a ser “losses” (“bajas, pérdidas”).

Uno de los últimos versos del poema (56): “Before the last sea and the hapless stars” (“Antes del último mar y de las desventuradas estrellas”) une el mar de los persas y la intemperie de los soldados modernos.

Para finalizar, proponemos una afinidad entre unas líneas del teatro de Sófocles y el pensamiento de Owen. Tritle (2014: 86) recuerda que en *Antígona* de Sófocles (vv. 563-64) Ismene afirma:

οὐ γάρ ποτ', ὦναξ, οὐδ' ὅς ἄν βλάστη μένει  
νοῦς τοῖς κακῶς πράσσουσιν, ἀλλ' ἐξίσταται.

Pues nunca, señor, la sensatez con la que se ha nacido  
permanece para quienes hacen mal, sino se pierde.

Esta idea, sugiere el crítico, aproxima el pensamiento de Sófocles al de Owen cuando afirma en “Mental Cases” (1918): “These are men whose minds the Dead have ravished” (“Estos son hombres cuyas mentes los Muertos han violado”).<sup>33</sup> En *Antígona*, Sófocles pone de manifiesto el drama de dejar cuerpos insepultos tras las batallas; en la guerra moderna, la mitad de los muertos británicos no dejaron cuerpos identificables (cf. TATE, 1998: 66).

La batalla de Salamina y las guerras médicas han puesto en evidencia y en discusión el modo de vida de Europa; los griegos se observaron y reconocieron por oposición al invasor oriental. La Gran Guerra, en cambio, derrumbó el modo de vida europeo y dio comienzo a otra época histórica a partir del des-astre (“sin astros”), por tanto, sin firmamento ni horizonte.

<sup>32</sup> La temática recuerda “Lo Fatal” de Rubén Darío: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,/ pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente.”

<sup>33</sup> Cf. MONTEZANTI (2000: 117), quien traduce: “-Son éstos los hombres cuyas mentes los Muertos han llevado a la fuerza”.

## Bibliografía

- BUTCHER, SAMUEL H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*; Dover Publications: New York, Edimburgo (Escocia), 1951<sup>4º</sup> [1897].
- COLLARD, CHRISTOPHER, *Aeschylus. Persians and Other Plays*; Oxford University Press, Oxford 2008.
- DE JONG, IRENE, *A Narratological Commentary on the Odyssey*; Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- GARCÍA NOVO, ELSA, "Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo"; *Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2005.
- GARVIE, A. F. (Ed.), *Aeschylus. Persae*; Oxford University Press, Oxford, 2009.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *The Challenge of Comparative Literature*, Harvard University Press, Cambridge (USA), 1993.
- HALL, EDITH (Ed), *Aeschylus. Persians*; Aris & Phillips, Warminster (England), 1996.
- HALL, EDITH, *Inventing the Barbarian*; Oxford Clarendon Press, Oxford, 1989.
- HARTOG, FRANCOIS, *El espejo de Herodoto*; FCE, Buenos Aires, 2003.
- LEITÃO VIEIRA, LUIZ GUSTAVO, (2010) "O anonimato do herói: Aquiles e o Soldado Desconhecido na narrativa de guerra"; en Cornelsen, E. Burns, T. (Organizadores) *Literatura e guerra*; Editora UFMG, Belo Horizonte (Brasil), 2010.
- LIDDELL, HENRY GEORGE, SCOTT, ROBERT, *A Greek English Lexicon*; Oxford University Press, Oxford, 1968.
- MCLOUGHLIN, KATE, *Authoring War. The literary representation of war from the Iliad to Iraq*; Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- MONTEZANTI, MIGUEL ÁNGEL; ZAMUNER, AMANDA BELARMINA; FEATHERSTON, CRISTINA ANDREA; DATKO, SANDRA FABIANA, *Extraño encuentro: La poesía de Wilfred Owen; Cuadernos de Lenguas Modernas*, 2000, 2 (2), 1-212. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2978/pr.2978](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2978/pr.2978).
- QUIJADA SAGREDO, MILAGROS. "Approaching Tragic Structure to Judicial Procedure: Aeschylus's *Persians*", en Milagros Quijada Sagredo y María del Carmen Encinas Reguero (Editoras), *Connecting Rhetoric and Attic Drama*; Levante Editori, Bari (Italia), 2017.

- REHM, RUSH, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*; Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002.
- SARAVIA DE GROSSI, MARÍA INÉS, “Las Metáforas de la Guerra en Antígona de Sófocles”, en Lía Galán y María Delia Buisel (Eds.), *Itinera. Homenaje al Dr. Alberto J. Vaccaro*; Ediciones Al Margen, La Plata, 395-409.
- SARAVIA DE GROSSI, MARÍA INÉS, *Sófocles. Antígona*; Estudio preliminar, traducción y notas, Edulp, La Plata (Rca. Argentina), 2012.
- SARAVIA DE GROSSI, MARÍA INÉS, “Fronteras marginalidad y rupturas en *Los Persas* de Esquilo y *Edipo en Colono* de Sófocles” (“Frontiers, marginality and ruptures in Aeschylus’ *Persae* and Sophocles’ *Oedipus in Colonus*”), en J. Cardigni; D. Frenkel; A. Manfredini; A. Sapere; M. Ventura (Eds.) *Migraciones, desplazamientos, conflictos en el mundo antiguo*; UBA, Buenos Aires, 2019. En prensa.
- SCODEL, RUTH, *An Introduction to Greek Tragedy*; Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- TATE, TRUDI, *Modernism, History and the First World War*; Manchester University Press, Manchester, 1998.
- TRITLE, LAWRENCE A., “‘Ravish Minds’ in the Ancient World”, en Peter Meineck y David Konstan (Eds.), *Combat Trauma and The Ancient Greeks*; Palgrave, Macmillan, New York, 2014.
- WOHL, VICTORIA, “Aporía y Acción en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides”, en C. N. Fernández, J. T. Nápoli y G. C. Zecchin de Fasano (Eds.), *[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*; Edulp, La Plata (Rca. Argentina), 2018.