

ISMAÍL
KADARÉ
ESQUILO

BIBLIOTECA
DE ENSAYO
SIRUELA







Ismaíl Kadaré

Esquilo
El gran perdedor

Traducción del albanés de
Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés

Biblioteca de Ensayo 30 (serie menor) Ediciones Siruela

1.ª edición: enero de 2006

2.ª edición: julio de 2009

Este libro sólo puede ser comercializado
y distribuido en España

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <<http://www.cedro.org>> www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Título original: *Eskili, ky humbës i madh*

Colección dirigida por Ignacio Gómez de Liaño

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© Librairie Arthème Fayard, 1988, 1955

All rights reserved

© De la traducción, Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés

© Ediciones Siruela, S. A., 2006, 2009

c/ Almagro 25, ppal. dcha. 28010 Madrid

Tels.: +34 91 355 57 20 / +34 91 355 22 02

Fax: +34 91 355 22 01

siruela@siruela.com www.siruela.com

Printed and made in Spain

ISBN: 978-84-7844-948-4

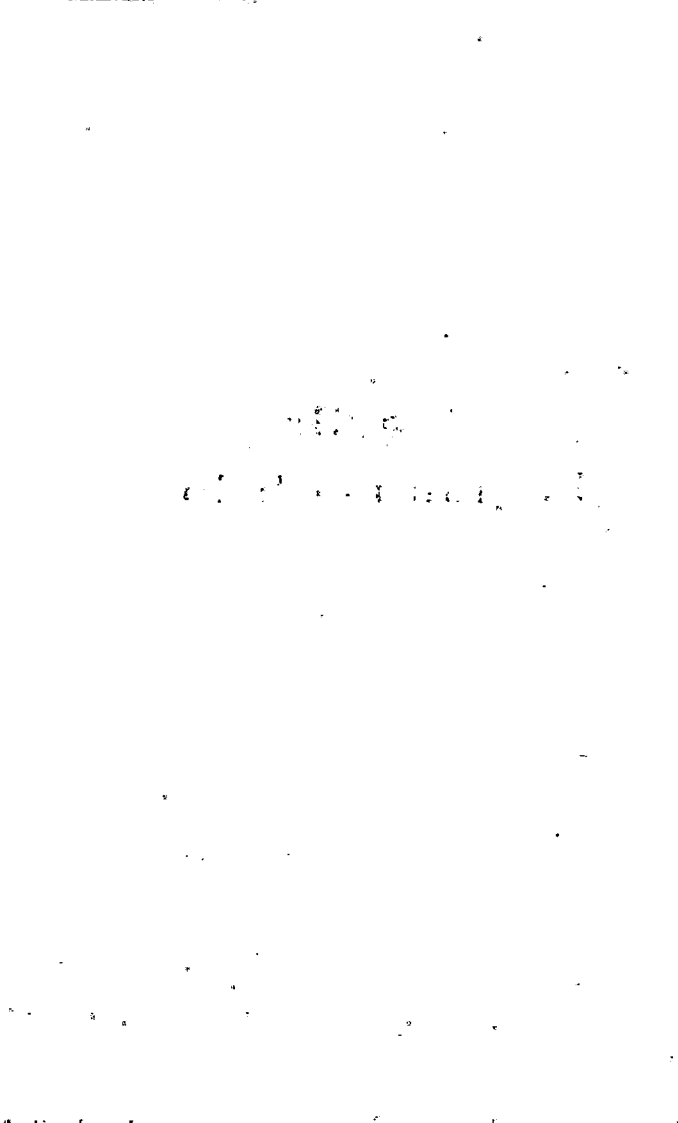
Depósito legal: M-29.233-2009

Impreso en Anzos

Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques bien gestionados

Esquilo
El gran perdedor



Cuando en un día de octubre, uno de esos días de octubre que se dirían expresamente concebidos para releer algo excepcional, extraes del estante de la biblioteca un libro de Esquilo, adviertes de inmediato si el día elegido es el adecuado o no para ello. Y es que Esquilo es uno de esos creadores que no se avienen con cualquier día. Reclama una disposición espiritual peculiar. Habida cuenta de que sabes de Esquilo desde la adolescencia, te lo han enseñado en la escuela, has oído hablar de él en los programas culturales de la televisión, etcétera, no experimentas, por así decirlo, curiosidad alguna por él, de modo que su lectura o, más propiamente, su re-lectura constituye en sí misma un «acto electivo».

En realidad, los términos «lectura» o «re-lectura» resultan imprecisos en esta circunstancia. Ho-

gear uno de sus textos supone una meditación más que una lectura, hasta el punto de que, en el transcurso de la misma, lo natural sería que el libro se mantuviese más tiempo cerrado que abierto.

Conque si, después de todos los mencionados preliminares, percibes que el día no es el oportuno, entonces lo mejor será que devuelvas el libro al estante y esperes mejor ocasión.

Los que siguen son algunos apuntes acerca de Esquilo vertidos sobre el papel en distintos momentos. De las reflexiones que despierten se podrá colegir si eran o no acertados los días en los que fueron escritos.

Es natural que se sienta curiosidad por saber cómo trabaja un escritor, conocer sus antojos, su horario, el estudio que posee. Con los escritores de la Antigüedad, cuya vida entera, y no sólo todo lo anterior, está envuelta en el olvido, ese deseo se torna sueño obsesivo. Todo parece lejano, inexistente.

Sin embargo, existió una mano que escribió las tragedias inmortales. Una mano que sostuvo un instrumento punzante, que letra a letra y renglón a renglón las compuso. Existió una casa, un aposento donde vieron la luz por vez primera.

¿Cómo era el cuarto de trabajo de Esquilo? Lo ignoramos todo, aunque sabemos lo principal: no contenía libros.

Él era el «padre de la tragedia», como se le denominó en otro tiempo, y uno de los padres de la li-

teratura universal. Y en tanto que tal, estuvo prácticamente solo. Tan singular destino, ¿fue para él motivo de amargura o un hecho maravilloso? Nadie puede saberlo. Son muchas las cosas sobre Esquilo que nadie puede saber. Cabe imaginar, no obstante, que debió de contar con un cuarto de trabajo, con alguna clase de mesa quizás, donde apilaba las tablillas negras sobre las que escribía con una suerte de punzón. En un rincón de la habitación puede que conservara otras tablillas más con algún monólogo de la recién estrenada tragedia de Frínico, o unos versos traducidos del *Gilgamesh*. Probablemente se sabía de memoria a Homero. Y eso era todo. El resto tenía que crearlo él.

Debía mantener cerradas las ventanas durante la estación fría. A través de la piel impregnada de aceite penetraba una tenue y brumosa claridad, como procedente de un sueño, que le unía al mundo a la vez que le separaba de él.

¿Ejerció algún influjo este género de iluminación en la tonalidad de sus tragedias? ¿Cómo habrían sido éstas si las ventanas, en lugar de piel ena-
ceitada, hubieran estado cubiertas de vidrios? Dos

mil años más tarde, el inglés Shakespeare, que escribió sus tragedias a la luz de los cristales, no las compuso más luminosas, sino más bien al contrario. ¿Se debió tal fenómeno al norte sombrío, o las brumas se encontraban en su interior?

Cuando se hojean los textos de Esquilo surgen numerosas preguntas y conjeturas. Por ello su lectura resulta más enriquecedora y auténtica cuando se cierra el libro con frecuencia.

Como a cualquier creador, también a él le gustaría, después de la jornada de trabajo, salir al exterior. Llegarse tal vez hasta el teatro para hablar de su próximo drama, o quizás acudir a la compañía de los estrategas a fin de resolver ciertas complicaciones relativas a su última representación. O pasear simplemente por el ágora.

El panorama que se ofrecía a su vista era completamente distinto del que nosotros llegamos a imaginar. El espacio debía de parecer más amplio por la sencilla razón de que había menos gente. Y menos aún eran los hombres libres. Los templos eran igualmente escasos en comparación con el gran número de pequeñas y monótonas edificacio-

nes. Mas por aquel espacio, en apariencia vacío según nuestra percepción, vagaban ciclones de pensamiento y de fantasía hasta entonces nunca conocidos.

Ninguna clase de medio, fotografía o testimonio gráfico fijaba los acontecimientos ocurridos un mes atrás, una semana o incluso un día antes, por no mencionar los más remotos. Presas de la fantasía y de la interpretación de cada cual, algunos de ellos llegaban a desnaturalizarse hasta tal punto que se situaban contiguos a la frontera de las imágenes que nos proporciona el sueño.

Aquel hombre de aspecto común y corriente, de pelo escaso según nos lo presentan sus esculturas, era una de esas máquinas que producían ondas de pensamiento y delirio creador que habrían de recorrer de extremo a extremo durante milenios este planeta llamado Tierra. Pero, en su tiempo, por consciente que fuera de su propia talla, ni él ni ningún otro podían prever con exactitud sus verdaderas dimensiones.

La tragedia acababa de nacer. Aún se encontraba en fase de construcción y él era el arquitecto al tiem-

po que el albañil e incluso su posible accidentado. ¿Qué novedades literarias podía escuchar en el ágora o en el lugar donde se congregaban los actores del teatro? Algún pasaje del próximo drama de Frínico que finalmente los areopagitas le habían¹ permitido representar, alguna reflexión de Tespis, antecesor suyo, aunque asimismo poco fiable puesto que había sido puesta en circulación por la hetaira X, antaño amiga del difunto. Aparte de los poemas de Homero, ésta era toda la tradición —publicaciones, críticas, publicidad—. Ah, sí, también estaba la literatura extranjera. Tiempo atrás, puede que de labios de un viajero foráneo hubiera escuchado por casualidad una treintena de versos de un antiquísimo poema sumerio-acadio sobre un tal Gilgamesh. Un poema sobre el miedo a la muerte, cuya continuación, sin embargo, resultaba difícil de hallar. Y a eso se reducía toda la tradición universal.

Debía regresar al cuarto de trabajo solo, junto con los fantasmas que llevaba consigo. La tragedia se encontraba allí, a sus pies, con los cimientos todavía al descubierto y la fábrica sin acabar, rodeada por los andamios y el polvo de la edificación.

¿Constituía una desgracia o una alegría ser su padre? El padre milenario que echa al mundo una criatura cuyo destino ignora o, más precisamente, del que es responsable como todo padre...

A Esquilo le cupo una de esas suertes que excepcionalmente pueden corresponderle a un hombre: la de dar inicio al arte de la tragedia, en el vasto sentido que hoy le atribuimos. Naturalmente, antes de él existieron otros a los que el tiempo cubrió con su polvo. Aparte se encontraba la tradición de la poesía oral griega y de otros pueblos de los Balcanes. Y además estaban las fiestas dionisiacas y las ceremonias nupciales, y las ceremonias mortuorias, y decenas de otras manifestaciones de la naturaleza y de la sociedad de las que el drama sólo se encuentra a un paso de distancia. Porque, a fin de cuentas, como dice Czeslaw Milosz, fue un árbol, con sus raíces hundidas en la tierra, como en el interior de un pozo, con su tronco intermedio y la copa que se despliega como un estallido; fue un árbol, pues, el que, emergiendo del subsuelo en dirección al cielo, escribió antes que Dante la *Divina comedia*.

Los coetáneos desempeñaban, sin duda, su propio papel en la obra de Esquilo. Su avidez de representaciones, su entusiasmo, los aplausos, los silencios, las dilatadas polémicas en vísperas del certamen, las peleas ante la taquilla del teatro, los gustos de cada cual, los escándalos, todo ello dejaba huella en su trabajo. Con el discurrir de los años, a causa de la fatiga y de la edad, la maquinaria de su cerebro echaba a andar cada vez con mayor dificultad. Necesitaba estímulos, y estímulo más directo que aquella distante batahola de los espectadores que llegaba del teatro no cabe encontrar. Puede que se sintiera hartado de todos ellos con frecuencia, que los maldijera en su interior, que les reprochara: holgazanes, simples, la culpa la tengo yo por haceros caso, etcétera, etcétera, pero, pese a todo,

sabía que no podía prescindir de aquella algarabía. Del mismo modo que no podía prescindir de su ajetreo, su ardor, su tristeza, en una palabra, de sus cerebros, con los cuales su poderosa mente, le gustara o no, se mantenía vinculada y en perpetua resonancia.

Tras la piel enaceitada de su ventana los transeúntes se asemejaban a las sombras. ¡Ajá!, he aquí a los griegos, debió de repetirse durante los momentos de reposo, cuando su mente fatigada buscaba en sí misma el modo de desembarazarse del cansancio con alguna sencilla y diáfana divagación. Los griegos, a quienes él arrancaba de la realidad para convertirlos en personajes de sus tragedias. Dicho tránsito no era menos penoso que la travesía imaginaria del infierno a la vida real, o viceversa. Por ello en sus dramas aparecían tan desfigurados que resultaban irreconocibles (fue tal vez justo en este instante de mudanza cuando surgió por vez primera la necesidad de la máscara teatral).

Pero ¿quiénes eran realmente los griegos? ¿Qué tenían de especial frente a los demás?

Muchas cosas, ciertamente. Tenían un país her-

moso, buen clima, olivos, mar, una lengua maravillosa, música, mármol para dar vida a los muertos. Eran inteligentes, astutos, osados aventureros. Poseían gusto por la belleza, la filosofía, sentido de la proporción, un código moral, la noción de democracia. Poseían la mitología, los templos, la dimensión del infierno, la fatalidad. Y se complacían con gran cantidad de otras cosas de las que se sentían, con razón, orgullosos.

Mas, pese a disponer de todo lo anterior, y aunque por un instante pudiera parecer que no tenían necesidad de nada más, llegó un día en que se enriquecieron con un nuevo tesoro.

Como al hombre a quien de repente, después de largo tiempo y justo cuando menos lo espera, sacude la remembranza turbadora de un crimen cometido en la juventud, de igual modo asaltaron bruscamente al pueblo griego en plena madurez los remordimientos por un acto de violencia cometido en su juventud. Ochocientos años atrás había hundido en el más profundo de los sueños a otro pueblo: el troyano.

Este arrepentimiento colectivo, el remordimien-

to de conciencia que involucra a todo un pueblo, puede sonar algo rebuscado, no demasiado creíble, pero el hecho de que se convirtiera en el principal alimento de la literatura griega antigua constituye argumento suficiente para creer que existió en realidad. Pruébese a eliminar Troya, pruébese a suprimir por tanto al muerto que permanece tendido en mitad de ella como en una ceremonia funeraria, y de la literatura griega no quedará ni la mitad.

Los escritores griegos se impusieron la misión de extraer de la conciencia de su pueblo dicho crimen. Y así fue éste desvelado en todos sus aspectos por los propios griegos, sin la más mínima intervención de pretensiones revanchistas o de presión internacional. Ellos mismos resucitaron, pues, aquella Troya que habían arrasado hasta los cimientos, que habían jurado sepultar tan hondamente que ningún testimonio, ninguna voz, ni siquiera los propios recuerdos subsistieran de ella; así pues, la extrajeron de la tumba, le sacudieron el barro y dieron testimonio de ella con imparcialidad, como habrían procedido si se hubiera tratado de ellos mismos, si no con superior conmiseración.

Fue éste un exorcismo sin precedentes, un acto conmovedor, liberador y emancipador, desconocido hasta entonces. Porque, por vez primera en la historia de la humanidad, la conciencia de todo un pueblo experimentaba una zozobra semejante.

Un desasosiego que pone en evidencia que dicho pueblo ya era capaz de grandes obras.

A propósito de Esquilo, las posibilidades de la literatura universal eran tres: la literatura mundial sin Esquilo, la literatura mundial con Esquilo, tal y como la conocemos en la actualidad, y la literatura mundial con Esquilo al completo, es decir, no con las siete obras completas que conocemos sino con las noventa tragedias que escribió. Como es sabido, entre estas tres posibilidades, a la humanidad no le quedó más remedio que conformarse con la segunda, la intermedia por tanto, una solución de compromiso, como se diría hoy.

Ignoramos cómo sería la literatura de nuestro mundo sin Esquilo. Sabemos tan sólo que su ausencia quebraría de manera sensible su equilibrio. ¿Cómo serían entonces las brujas de Shakespeare, cómo su Macbeth y su Hamlet, con qué habrían de ser

sustituídos los espectros de Banquo y del rey Hamlet? Tal vez los dramaturgos hubieran buscado otras formas de encarnar los remordimientos humanos de conciencia, alguna solución habrían encontrado sin duda, pero lo que descubrió el dramaturgo calvo hace dos mil quinientos años en su aposento carente de libros resulta insuperable.

Cuando en alguna moderna representación de Shakespeare vemos, por ejemplo, que el espectro del rey Hamlet nos es presentado como agente secreto de un Estado vecino, disfrazado de fantasma y enviado para revelarle al príncipe heredero que, de acuerdo con los datos de que dispone el Estado en cuestión, el rey no ha muerto de forma natural, sino que ha sido asesinado por su hermano mediante una conjura, etcétera, etcétera, al principio puede que hasta nos parezca coherente y capaz de colmar nuestra curiosidad. Pero poco más tarde advertimos que todo aquello se queda corto, pues el espectro resulta más auténtico que cualquier ser tangible. Es más completo en la medida en que encarna de forma más acabada todo el proceso de la duda: las primeras sospechas del príncipe acerca de

una posible muerte violenta, el rumor popular al que nada escapa, también los malos presentimientos, el miedo y hasta el juego de intoxicación (por si aún no estuviéramos contentos) del servicio de contraespionaje del Estado vecino...

Ahora bien, si se nos antoja dificultoso concebir la literatura mundial sin Esquilo, tan arduo, si no más, parece imaginar cómo sería con la obra de Esquilo íntegra. ¿En qué medida se habría agrandado la talla misma del dramaturgo, de cuya obra nos ha llegado apenas el ocho por ciento? Que no habría crecido en proporción directa al número de dramas, parece evidente. El resto lo ignoramos.

Que Esquilo fue el más grande de los perdedores, no sólo entre los escritores, sino de todo el género humano, constituye igualmente una evidencia. La pérdida que él sufrió posee la envergadura de los titanes, al igual que su tesoro. Él es, por tanto, en alguna medida un ser híbrido: mitad luz, mitad sombra eterna. Reproduce así el mundo tal como se lo representaban los griegos: con la vida y las tinieblas infernales juntas. La pérdida es consustancial a él y cualquier estudio sobre Esquilo quedaría

incompleto sin considerar ese vacío que nos cerca por todas partes. A todos sus exégetas les llega siempre un momento en que se hace bruscamente la noche y resulta estéril a partir de entonces continuar buscando el camino y preguntar qué hay aquí, qué hay allá... Nadie te da respuesta. No puede haber, por tanto, ningún estudio que no cuente con ese vacío y, en consecuencia, jamás podrá existir un estudio completo sobre Esquilo.

Él mismo había declarado, según se dice, que sus obras y las de sus iguales «no eran sino migajas del gran festín de Homero», pero la afirmación, en el caso de que sea auténtica, no pasa de ser una hermosa metáfora, pues, en realidad, tanto Esquilo como el resto de los grandes poetas trágicos participaron del mismo festín. Ciertamente es que la totalidad de la literatura griega antigua se alimentó de los motivos homéricos, pero no conviene olvidar, por continuar con la imagen del festín, que también el gran Homero se sentó a la mesa repleta de un inmenso festín precedente: el de la mitología griega, criatura común de un pueblo que despertó al alba de nuestra civilización. Ebrio de luz, ese pueblo engendró un universo entero de seres celestiales y terrenales, inmortales y mortales, con su historia, sus

dramas, sus pasiones y sus más complejos vínculos. Toda esta pléyade de personajes poblaba el mundo desde el Olimpo nevado hasta las profundidades marinas, desde las cortes reales hasta las cavernas salvajes, desde las negras entrañas de la tierra hasta las estrellas de la Vía Láctea.

Homero fue el primero en saciarse a placer en el «festín mitológico», en catar aquellas interminables epopeyas que debieron de sobrevivir unas superpuestas sobre otras y que el tiempo acabaría por extinguir, rescatando del olvido, aquí y allá, sus títulos: *Nestoriada*, *Tebaida*, *Edipodia*, *Danaida*, *Agamenoida*, etcétera. Expandido por todos los rincones de la península Balcánica como una sustancia cósmica de la cual se formarían más tarde sistemas enteros de obras maestras, ese universo mitológico era inagotable.

Como es sabido, la opinión dominante durante siglos, según la cual la tragedia tiene su origen en las fiestas dionisiacas, idea que la autoridad de Nietzsche contribuiría a reforzar, ha sido puesta en cuestión, aunque con vacilaciones, en los últimos años. Si bien tal cuestionamiento viene de antiguo,

siempre permaneció aplastado por la opinión dominante. Desde tiempo inmemorial se ha argüido que el carácter lúdico y disoluto de tales fiestas no tiene nada en común con la tragedia antigua, que las máscaras, consideradas como elemento unificador, son completamente desemejantes, que, a diferencia de las máscaras de animales que se portaban en las fiestas, las máscaras trágicas eran humanas, y que, en fin, buena parte del malentendido sobre el origen de la tragedia se sigue de su propio nombre, «tragedia». De hecho, su etimología, derivada de *tragos* (macho cabrío) y *aeido* (canto), o, en otras palabras, la designación de la tragedia como «canto del macho cabrío», y sobre todo de los trágicos (*tragoidos*) como «machos cabríos cantores», resultaría sin duda decepcionante para los adeptos al teatro trágico.

Sin embargo, nos guste o no, el macho cabrío quedó situado en el centro mismo de todo este asunto. Se nos dice que en uno de ellos consistía el premio que recibía el dramaturgo, o que era el animal que se sacrificaba en las fiestas. También se dice que la mención del macho cabrío no aparece en

ninguno de los testimonios de la época. De cualquier modo, de forma un tanto subrepticia, dirían algunos, pero perfectamente merecida (al precio de su propia sangre), objetarían otros, de una manera indirecta, pues, tan común en la historia de las lenguas, el macho cabrío estampó su nombre en la denominación del género más sublime del arte. Mas, si bien ponen cabalmente en cuestión la procedencia de la tragedia en las fiestas dionisiacas, los partidarios de la tesis de que el género es una invención de sus propios creadores tampoco llevan razón cuando, por descartar ese origen para ellos errado, le niegan a la tragedia toda fuente. Podría afirmarse incluso que fue precisamente el hecho de que no aportaran otro origen lo que proporcionó a la hipótesis dionisiaca su prolongado dominio. Las tesis sostenidas por algunos acerca de que la antigua tragedia griega, como fenómeno, entre otras cosas, social, tiene fecha de alumbramiento y florecimiento (establecen éstos su nacimiento el día en que Solón, arconte de Atenas, abandonó el teatro irritado por una representación, pese a la defensa que de la misma hiciera Tespis), es decir, la tesis de

que el florecimiento de la tragedia como institución ciudadana está vinculado a un periodo claramente determinado (datas de representación de los certámenes, de la censura, etcétera), no excluye ni mucho menos que aquélla posea las prolongadas raíces propias de todas las artes ni que tenga su origen en ese mismo principio sin principio que es el anonimato.

La antigua tragedia griega contó con sus propios anteproyectos, sustentados ellos asimismo en otros anteproyectos, y éstos en otros, y así sucesivamente hasta llegar al parecer de Milosz acerca de la *Divina comedia*.

A las fiestas dionisiacas, tan aparatosas y bullangueras, no les resultó difícil que las proclamaran madres de la tragedia por lo que tenían en común con sus hijas, las comedias musicales. Tan confortables les resultaban a las mentalidades academicistas, dada su superficial semejanza con el teatro, que éstas despreciaron sin motivo dos ceremonias esenciales de la existencia humana: la de la muerte y la de la boda.

Pienso que precisamente ambos ritos, el mor-

tuorio, en primer término, y el nupcial, como coadyuvante suyo, fueron justamente los padres de la tragedia, los padres injustamente repudiados.

La última de las esperanzas de revisión de la infausta tesis acerca del origen dionisiaco recae sin duda sobre Friedrich Nietzsche. Desgraciadamente, en su famoso primer libro, *El origen de la tragedia*, de 1871, alguien como él, que en todo momento buscaba la controversia, perdió una gran oportunidad. Aunque escribiera en obras posteriores que la tragedia, como todo arte, nace antes que nada del sufrimiento, aunque tal pensamiento entre en contradicción con la tesis del origen dionisiaco, aunque observado en un marco más amplio ese origen dionisiaco conduzca al arte festivo, separado sólo un paso del arte oficial, es decir, del conformismo extremo, Nietzsche, reputado inconformista, no supo captar este desafuero. No lo captó siquiera en el ocaso de su vida, al retornar a su primera obra, cuando su cerebro, en el umbral de la locura, emitía los últimos destellos geniales.

Un viaje a la península Balcánica y, sin duda, su asistencia a un rito funerario y después a una boda,

hubieran procurado probablemente a Nietzsche un relumbre de entendimiento a propósito del origen de la tragedia mucho más intenso que la indagación en los textos antiguos.

Ambos ritos, el funerario y el nupcial, tan diferentes y simultáneamente tan similares el uno al otro (como ya se ha dicho con anterioridad, un ritual mortuario entre los albaneses no es más que una boda cabeza abajo), fueron durante milenios enteros la principal institución cultural de los pueblos balcánicos. Su semejanza no es casual: dimana de la concepción de la vida y de la muerte como un fenómeno único, con dos dimensiones presentes la una en la otra.

Por tratarse de las ceremonias más conmovedoras y a la vez las más difundidas entre las gentes, los rituales nupciales y funerarios se constituyeron simultáneamente en la primera escuela de educación estética. En ninguna otra clase de rito puede producirse una turbación espiritual interior de todos los participantes como en una boda o en un entierro. La alegría, el arrepentimiento, el pesar, el rapto de la novia, el enardecimiento, la venganza por

el muerto, el furor, estaban todos allí, reunidos en una reducida superficie, casi, casi en un escenario.

En ninguna otra ceremonia puede suceder que un único personaje, el muerto en la ceremonia fúnebre, o una pareja de personajes, la novia y el novio en la boda, se sitúe en el centro de atención. ¿Qué importancia podía tener que todavía no hablasen? Ellos irradiaban toda suerte de pasiones y pensamientos a su alrededor. Los asistentes a la ceremonia se comparaban con ellos y se imaginaban en su lugar, los casados hacían repaso de su matrimonio feliz o desdichado, los solteros, de lo que habría de ocurrir, el resto evocaban cómo serían llorados o se les tomaría venganza tras su muerte, etcétera, etcétera. En una palabra, la atmósfera estaba cargada de drama. Un drama que había tenido lugar, que podía ocurrir o que residía sencillamente en las cabezas de las gentes, el más intrincado de todos.

Esta turbación, esta ebriedad, este deseo de identificación debieron de constituir la primera formulación brumosa de la necesidad del arte dramático. Las personas experimentaban una y otra vez la necesidad de aquella embriaguez degustada junto

al traje blanco de la novia o al borde del foso de la sepultura, pero ¿podía esperarse a la próxima boda o debía pagarse con una muerte un enardecimiento semejante?

La célebre *katharsis* de Aristóteles, esa purificación que se operaba en el espectador durante la representación de la tragedia «suscitada por el temor y la piedad» alcanza a realizarse, al parecer, gracias a una preparación anterior. En ninguna parte se apoderan tanto el temor y la piedad del espíritu humano como en una ceremonia fúnebre. Fue este ante-teatro el que, estación tras estación y año tras año, transformó al hombre antiguo de partícipe del duelo en espectador. Acudía al teatro como a un ensayo general, para irse aprestando para la mala hora en que habría de encontrarse solo ante el golpe del destino y ante la muerte. Y es que, a la postre, si a menudo el espectador va al teatro para situarse a sí mismo en mitad de aquello que contempla en el escenario, el participante en una ceremonia fúnebre, sin ser consciente de ello acude al entierro, entre otras cosas, para vislumbrar el futuro, es decir, el día de la propia muerte.

En ninguna región del mundo es tan similar este ritual a las representaciones teatrales como entre los pueblos de la península Balcánica. La semejanza ha sido particularmente fuerte entre los griegos y los albaneses. Como ya señaló el lingüista alemán M. Lambertz, todavía hoy el ritual nupcial de los albaneses no es más que una reminiscencia de la antigua escena del rapto de la mujer. La manera en que se presentan los allegados del novio y en que son recibidos, los epítetos que merecen la novia y el novio (ella perdiz-víctima, él halcón-raptor), los disparos, el cambio de itinerario al regreso, las reglas a que obedecen los movimientos de la caravana nupcial durante el trayecto, que recuerdan el repliegue de un comando tras haber ejecutado su acción, etcétera, no son sino las secuencias de un rapto, con la única diferencia de que éste ahora no tiene lugar, sólo «se representa».

Tan poderoso es el recuerdo de este segundo plano en la boda albanesa que aún hoy, en las condiciones de la vida moderna, se mantiene, entre otras cosas, incluso en la modificación de la ruta del automóvil en el que los parientes del desposado, de

regreso, conducen a la novia a la casa de aquél. Ningún taxista albanés se sorprende cuando el cortejo de la novia le pide que cambie de itinerario, aunque la ruta que se le solicite contradiga toda lógica.

Aún más semejantes son los ritos funerarios, desde el anuncio codificado de la muerte que, cuando no existía el correo, se pregonaba a voz en grito de montaña a montaña, la llegada de los «heraldos del duelo», cuyos rostros debían mostrar señales de arañazos (en cierto modo las primeras máscaras trágicas), hasta las plañideras, mujeres que tenían por oficio llorar *me ligje* (con ley, conforme a ley), es decir, llorar acompañándose de un texto preestablecido, las cuales, como veremos después, fueron en verdad, además, las primeras actrices profesionales.

Examinemos de cerca un rito mortuario. Su punto culminante es el momento en que se introduce al difunto en la tierra. El hoyo de la sepultura, o mejor el terreno situado alrededor del hoyo, es sin duda el primero de los escenarios del teatro trágico. Es un espacio insólito, con un agujero, un vacío en medio. El suyo es un tiempo igualmente insólito, la última frontera de la vida, la primera

frontera de la muerte. El personaje principal del acontecimiento, el muerto, vive el primero y el último de los instantes entre dos reinos rivales. Él es personaje por muchas y evidentes razones, pero lo es, sobre todo, debido a que ya no puede hablar. Son los otros quienes tienen que hablar, referirse a él. Y estos otros, por encima de sus padres, su mujer, sus hijos, sus parientes, son las mujeres cuyo oficio consiste en eso: las plañideras.

Las plañideras son el primer proyecto del coro antiguo.

El coro antiguo, como dice A. W. von Schlegel, es el espectador ideal, una especie de elite selecta destinada a hablar en nombre de todos. Schiller esclarece aún más esta idea añadiendo que el coro es una especie de muro vivo que, al aislar la tragedia, la defiende.

El papel de las plañideras es ése precisamente. Ellas chillan en la muerte para formular preceptivamente el dolor desordenado y espontáneo de los allegados del difunto, para «representar» pues, más que para sentir realmente ese dolor. En otras palabras, del mismo modo que el coro antiguo defendía

la tragedia de la muchedumbre de espectadores, las plañideras defendían el rito mortuario de la parentela y de todos los participantes en el duelo de forma simultánea.

Este desplazamiento de los padres y de la parentela, la conversión de la ceremonia del duelo de una cuestión familiar en una suerte de cuestión general, fue la primera señal anunciadora de que el rito mortuario se estaba transformando en institución pública.

No hubo de ser fácil tal transformación. Allí, én torno al hoyo de la sepultura, debieron de tener lugar múltiples dramas entre los allegados del muerto, las madres y hermanas sobre todo, ebrios de dolor por la pérdida, y las plañideras sobrias y frías.

Si consideramos que en griego antiguo la palabra correspondiente a actor es *hypokrités*, que significa simulador, hipócrita, todo se nos tornará más claro. ¿A quién mejor que a las plañideras profesionales, que lloraban al muerto sin que fuera de su estirpe ni de su sangre, podría ajustarse esa definición?

Aún hoy se utiliza en la lengua albanesa la locución *e qarë me ligje* (llorar con ley). El vocablo *ligj* en

albanés, aparte de su acepción de «ley» —*lex*—, tiene otros dos significados cuando adopta la forma verbal *ligjëroj*: el de discurso conmovedor (patético) y el de canto mortuario. «Llorar con ley», pues, es llorar con arreglo a un texto y simultáneamente un llorar codificado, según las leyes, según las reglas.

Las plañideras debieron de ser agredidas en numerosas ocasiones junto al foso de la sepultura, debió de exigirse a buen seguro su expulsión, debieron de ser despiadadamente injuriadas, calificadas sin duda de «hipócritas». En infinitud de ocasiones ellas debieron de pensar en abandonar aquel extraño oficio, aflictivo y plagado de malentendidos, mas, al fin, la demanda generalizada del mismo y, por otra parte, una turbia necesidad de consagración las obligaban a retornar de nuevo al escenario de sus humillaciones y sufrimientos.

Allí, en aquel escenario, en aquel terreno con un agujero en medio, quedó de manifiesto que lo que ante todo suscitaba el interés de los demás no era el llanto directo de las madres y de las hermanas sino su representación, no el dolor tosco sino el cincelado artificialmente, el *arte*, en una palabra. De

modo que allí, junto al hoyo de la sepultura, nació una de las leyes universales del arte: el distanciamiento de la vida, del enardecimiento personal, de uno mismo, es decir, la renuncia a una verdad aherrrojada, a una libertad aprehensible, en nombre de una libertad más difícil: la de la creación.

Allí tienen su origen todos los problemas a propósito de las relaciones entre la vida y el arte, desde la afirmación fundamental de Homero de que el infortunio nos lo envían los dioses para proporcionarnos la materia de nuestros cantos, pasando por el aserto de Schopenhauer de que nuestra vida es indigna del arte, hasta la tentativa realizada en el siglo XX de dar marcha atrás al proceso, es decir, de quebrar el muro defensivo en torno al arte; en una palabra, de permitir a las multitudes de lectores que lo ahogaran con su desbordamiento.

El sacrificio del llanto de los padres en aras del llanto frío, merced al filtro de la técnica, por tanto *artificial* (*artístico*), constituye uno de los primeros sacrificios exigidos al arte en sus cimientos mismos.

Si todo lo anterior hace referencia al rito mortuario habitual, si está vinculado con una muerte

ordinaria, tratemos de imaginar lo que ocurriría en una ceremonia fúnebre extraordinaria, cuando el muerto no es un simple difunto sino la víctima de una venganza de sangre, fenómeno harto frecuente en las montañas albanesas. Conforme a las reglas canónicas, el homicida estaba obligado a participar en el entierro de la víctima, incluso a sentarse a la mesa en la casa del muerto y compartir la comida de difuntos. Sería poco decir que estamos rayando el drama. El drama se encuentra allí en su totalidad, amarrándolo todo con sus hilos, como en el teatro total.

En los fundamentos de la tragedia antigua la mayor parte de las veces se encuentra un error fatal, una culpa que reclama expiación, un crimen, una muerte. La muerte canónica, según la ley consuetudinaria que se ha mantenido hasta hace poco tiempo entre los albaneses, portaba en sí misma tanto la estética trágica como el ser humano de conciencia trágica, dos elementos imprescindibles del teatro dramático. Como se verá más adelante cuando se hable de la *Orestíada*, Esquilo debió de conocer a la perfección lo que sucedía al respecto no só-

lo en Grecia, sino en toda la gran península Balcánica.

Regresemos al territorio con un vacío, es decir una tumba, en medio. Allí como en ningún otro lugar se condensaron las desazones que atormentaban enojosa y uniformemente al ser humano durante toda su vida. Allí se descubrió el peso y el valor que poseía el llanto «frío», «con ley», de las plañideras. Como ya se ha dicho, allí se las motejó de simuladoras, de «hipócritas», de actrices en suma, y sin embargo jamás se las llegó a expulsar. Allí se colocaron, quizás, las primeras máscaras, que encarnaban el distanciamiento, la *separación*. Su separación de la multitud, la separación del dolor personal del dolor general, y al final la separación de sus propios rostros, los cuales cualquier otro día, en algún otro entierro (drama), plañirían (declamarían) por otro hombre (personaje).

Al principio las plañideras, es decir, el coro, conformaban el drama en su totalidad. Después, los participantes en el duelo, cansados del silencio del muerto, comenzaron a soñar con algo absolutamente temerario, pecaminoso quizás: con que él

mismo tomara la palabra. El retorno del difunto, su resurrección, ha constituido sin duda el anhelo supremo del género humano. Ante la imposibilidad de lograrlo, los primeros poetas trágicos crearon su imitación: levantaron al personaje (el difunto) del ataúd para hacerle moverse en escena, para que hablara y diera testimonio. Éste es también el primero de los actos innovadores del drama que, como todo arte, nació así, acompañado de una pretensión imposible: la superación de la muerte, del destino.

En su *Poética*, Aristóteles sugiere de pasada en dos ocasiones la cercanía del teatro con el rito fúnebre. Aborda indirectamente el asunto cuando expresa la idea de que «los objetos y los seres que miramos en su ser con horror, los contemplamos con placer en sus imitaciones —es decir, artísticamente terminados—, como por ejemplo las fieras más feroces y los rostros de los cadáveres» (II, 1)¹.

En otras palabras, una representación teatral puede ser tomada por la continuación del rito con

¹ *Arte poética. Arte retórica*, traducción de José Goya y Francisco de P. Samaranch, Porrúa, México D. F. 1999. (N. del T.)

una modificación: el rostro del personaje, descompuesto ahora por la putrefacción, sigue no obstante siendo aceptable a nuestros ojos porque es imitado por un actor.

Más adelante (III, 11), la aproximación de Aristóteles es mayor cuando habla de las partes integrantes de la tragedia. Entre ellas, aparte del prólogo, el episodio, el éxodo y la parte coral, con párodo y estásimo, cita el *kômo*. El párrafo concluye con la frase: «El *kômos* es la lamentación en escena, en la cual participan en común los actores y el coro»². Además de la locución *e qarë me ligje* (llorar con ley), en la ciudad medieval de Gjirokastra aún se utiliza hoy la expresión *e qarë me botë* (llorar con el mundo), en su preciso sentido de lamentación en la que, además de la familia, participa «el mundo», es decir, la gente de fuera, los extraños.

Aristóteles, tan conciso él, no proporciona explicación alguna ni desarrollo posterior de la cuestión. Si lo hubiera hecho, si hubiera añadido, pongamos por caso, que dicha lamentación en común

² *Ibid.*

no es sino el recuerdo del rito funerario, habría evitado tal vez a la humanidad la caída en una confusión por dos veces milenaria.

También en la *Poética*, cuando habla (III, 8) de la estatua del atleta Micio en Argos, la que se vengaría más tarde cayéndole sobre la cabeza al homicida del propio Micio mientras la contemplaba, el filósofo, que tiene entonces ocasión de decirnos algo más acerca de la relación, aun indirecta, tal como la concebían los antiguos, entre el teatro y la escultura, de nuevo nos castiga con su dejadez.

La escultura, la máscara, la piedra o estela de la sepultura, el muerto, el actor que lo remeda, todos esos elementos guardan relación entre sí y con el teatro. Este mismo vínculo es el que hizo decir a Hölderlin que el arte es una forma de duelo (*Kunst ist Trauer*).

Ignoramos la inquietud y la angustia que pudieron producir en las gentes las primeras estatuas, el momento en el que el hombre, en otro tiempo vivo y en movimiento, aparecía inmovilizado en piedra. En el drama antiguo sucedía lo contrario: el cadáver paralizado cobraba vida en escena. Los torpes

movimientos de los actores bajo sus pesados ropajes, las temerosas máscaras blancas, la voz que emergía modificada por entre la oquedad de las máscaras, todo ello le otorgaba una acusada semejanza con la muerte, la engendradora de aquella fatalidad.

No resultó nada fácil esta puesta en pie del muerto, es decir, del primer actor. A Esquilo se le reconoce el señalado mérito de llegar aún más lejos en el pecado. Osó llevar a escena al segundo actor.

El espectro desempeñó, sin duda, un papel de intermediario en esta búsqueda. Más viejo que cualquier creación artística pero no más joven, al parecer, que las primeras estatuas primitivas (las estelas de las tumbas), era lógico que acudiera en ayuda del drama.

Los fantasmas junto con los sueños nocturnos, las premoniciones, la angustia... eran para la mentalidad griega zonas de mediación entre el mundo humano y el divino. Como tales desempeñaban un importante papel en el intercambio de mensajes de un mundo al otro. Es comprensible que en la escena trágica, donde tan a menudo se hace referencia a muertes y crímenes ocultos, el papel del fantasma

como testigo, revelador, instigador de la venganza o del remordimiento de conciencia, se magnifique de forma tan visible. Porque, como ha explicado de manera excelente Jean-Pierre Vernant, el origen del espectro o de la sombra es la piedra de la sepultura. De forma que nos encontramos de nuevo ante un elemento del ceremonial mortuario o, más exactamente, post-mortuario.

La piedra de la sepultura, estela alargada y vertical, señalaba que a sus pies, bajo tierra, yacía el muerto, el que había abandonado este mundo tras dejar en él su imagen. Por ello, la estela funeraria es la representación, el duplicado, la sombra del muerto. (A los desaparecidos, a los espíritus que se suponía errantes y atormentados, se les procuraban incluso tumbas vacías con el propósito de que la piedra de la sepultura atrajera finalmente al difunto.)

Debido a su peso, a su silencio y su frialdad, la piedra, de manera general, estaba vinculada a la idea de la muerte en la mentalidad de los pueblos balcánicos. En Grecia y en Albania las gentes todavía juran hoy «por esta piedra». Por último, como desarrollo de la idea de Jean-Pierre Vernant, la expre-

sión «callado como la piedra de la sepultura» es sobradamente significativa. El epíteto «callado», además de una constatación, encierra una demanda tácita de hablar, requerimiento que no es tomado en consideración por el otro. Pero la exhortación a romper el silencio no se dirige a un objeto cualquiera, sino a aquel que tiene esa posibilidad. La estela funeraria puede hablar porque ella es el duplicado, la sombra de alguien. A la luz de la luna, en el crepúsculo neblinoso, las estelas guardaban silencio. Pero esto no iba a durar indefinidamente: vendrían los poetas, vendrían los grandes dramaturgos que terminarían por hacerlas hablar. Ellos convocarían a escena a las sombras, de modo que los espectadores, con los cabellos erizados de terror, pudieran escuchar sus testimonios.

Al margen de los motivos e ideas que Esquilo tomó de la mesa homérica y pre-homérica, él es autor de ideas nuevas, germinativas, una de las cuales, la del «derecho», recorre como motivo principal la totalidad de su obra. Se la encuentra nítidamente no sólo en su drama de tema contemporáneo, *Los persas*, donde resulta comprensible que el escritor y soldado que defendió a su país de los invasores persas con las armas en la mano se sitúe del lado del «derecho» que asiste a Grecia. Esquilo extiende y universaliza el problema del «derecho» ya que, según él, es inherente a todo acto humano.

A lo largo de toda su obra, el gran trágico advierte que no siempre resulta fácil determinar lo que es justo y lo que es injusto. Y que, además, tras

haberlo conseguido, es igualmente arduo, si no más, convencer al público de ello.

El «derecho» o los «derechos», de acuerdo con Esquilo, se tornan a veces nebulosos porque están en permanente conflicto. Hay gentes que pretenden que el «derecho» puede encontrarse simultáneamente del lado de una parte y de la contraria —continúa Esquilo—, pero quienes afirman tal cosa son los insignificantes, los seres desengañados y los pobres de espíritu. El derecho no puede estar jamás de las dos partes —insiste—, pues únicamente le asiste a una.

Al tiempo que sostenía esta idea, cuyos efectos perturbadores han llegado hasta nuestra época bajo miles de formas, Esquilo se muestra aún más original cuando afirma que el «derecho» no es inmovible, que, por el contrario, puede migrar y desplazarse desde una parte a la parte contraria. En otras palabras, que la desmesura en la defensa de tu derecho puede conducirte a la injusticia o al traslado del derecho al campo de tu enemigo. Tal mudanza del derecho de una parte a la otra la han sentido como nadie los pueblos originarios de los

Balcanes, entre los cuales, durante milenios, ha causado estragos la venganza de sangre. El gran trágico, que no sólo conoció la venganza de sangre sino que la trató a fondo en su obra maestra, la *Orestíada*, nos proporcionó la clave para comprender que la venganza de sangre balcánica, y especialmente la de los albaneses, entre quienes sobrevivió más largamente que en parte alguna, no ha sido sino un terrible círculo vicioso en el que el «derecho», al desplazarse incesantemente de una familia a la otra (de la que debía cobrarse una sangre, a la que debía entregarla), alimentaba de continuo a la muerte con carne fresca.

Esquilo dejó dicho con absoluta claridad en su obra que la desmesura de la pasión, incluso en una circunstancia de legítima defensa, se convierte en causa de la migración del «derecho» hasta el adversario, el cual, al responder de idéntico modo, abre el camino a un encadenamiento de crímenes que se suceden sin descanso de generación en generación.

La obra toda de Esquilo constituye, además de otras cosas, un toque a rebato que advierte a los hombres de que cualquier vulneración del «dere-

cho» reclamará siempre una reparación. Este solo motivo ilustra por sí mismo el acentuado carácter cívico y político de tales tragedias, el aliento de libertad y el designio anti-tiránico que las recorren. Desde las escenas de sus dramas, como un fragor incesante, llegan hasta nosotros los ecos de las contiendas entre los diversos pueblos, países y civilizaciones, la colisión entre las leyes, las luchas sangrientas por el poder, el griterío de los vencedores y de los vencidos, las pasiones que habitan al ser humano, la ambición, la venganza, la pesadumbre por el crimen, la rebelión trágica del hombre contra el destino, el combate y la derrota a sus manos, en pocas palabras, todo el huracán de pasiones y de combates en cuyo torbellino se han visto atrapados sin reposo miles de millones de seres humanos.

El hecho de que Esquilo se ocupara tan intensa y magníficamente del derecho demuestra que se contaba entre esas personas que tienen inclinación o, todavía mejor, espíritu de legislador.

Numerosos pueblos antiguos conocieron la figura del poeta, la del mago y la del médico, que con frecuencia estaban reunidas en una misma persona.

La esperanza, el miedo y la exaltación alternativos, que liberaban momentáneamente a los hombres de la angustia de la muerte, constituían la base sobre la cual se asentaba la autoridad del mago-poeta-médico. A su lado, entre los balcánicos de antaño (quizás también entre otros pueblos), debe de haberse encontrado otra figura arquetípica de importancia semejante: la del jurista. Que estuviera o no asimilada a la del poeta-mago-médico no tiene mayor trascendencia; en todo caso la esencia de su actividad aparecía igualmente vinculada con la esperanza y con el temor.

La figura del juez popular, cuyo poder no dimanaba de nombramiento o elección alguna, ha pervivido hasta muy tarde entre los albaneses. En los enjuiciamientos con arreglo al *Kanun*³, sobre todo en lo referido a las muertes y a la determinación

³ *Kanun*: código de derecho consuetudinario albanés. Se han recogido diferentes versiones de dicho código, cada una con su propia denominación y atribución. La más completa y extendida, y a la que aquí se hace siempre referencia, es *El Kanun de Lek Dukagjin*. (N. del T.)

del débito de sangre, su intervención era decisiva. Los juicios célebres, los dictámenes, las formulaciones o los compromisos sobresalientes corrían de boca en boca entre los albaneses como si de gestas heroicas se tratara. Desde este punto de vista, la figura del juez *canónico* se vinculaba a la del poeta, aunque guardaba más estrecha relación con la del médico, puesto que, cuando se juzgaban las muertes debidas a la venganza de sangre, en la prescripción del «derecho» a cobrarse la sangre o de la «obligación» de entregarla, desempeñaba un señalado papel el dictamen del médico (examinaba la postura del cuerpo de la víctima, si el impacto recibido había sido en la espalda o en el pecho, etcétera), que concluía a menudo con un procedimiento de autopsia.

A propósito de la muerte de Agamenón, se alude con frecuencia a la «indecorosa» forma en que fue perpetrada: la túnica ceremonial que estorbaba los movimientos de la víctima, la posterior mutilación de sus miembros... Esto segundo da a entender que pudo haberse realizado una autopsia posterior, tras el derrocamiento de los conjurados.

Tal y como se ha indicado con anterioridad, entre los albaneses el juez del Kanun no era nombrado ni elegido, ni siquiera por suerte alguna de reunión popular. Su autoridad y su fama se acrecentaban con lentitud, como las del poeta o las del mago, la mayor parte de las veces en el curso de sus peregrinajes. Porque, como la mayoría de los magos y poetas, los jueces eran ambulantes, y desde lejanas tierras eran invitados para que acudieran a emitir su dictamen. La única diferencia entre ellos y los poetas y los médicos residía en que, mientras los poetas inmortalizaban las calamidades ocasionadas por la muerte y los médicos se aprestaban a cerrar como pudieran las heridas aún abiertas, los jueces de la sangre, con una sola palabra suya, llegaban a detener verdaderos torrentes de sangre que habrían podido aniquilar estirpes enteras a lo largo de decenas y decenas de años.

De la atenta lectura de la obra de Esquilo, su *Orestíada* ante todo, puede afirmarse sin miedo al error que fue, a la par que poeta, juez de sangre. Ocuparse tanto y con tal profundidad del derecho significa sentir interiormente una gran responsabi-

lidad que no puede dejarse a un lado con sólo lavarse las manos como Pilatos, sino que obliga a comprometerse (término este tan hiriente a los oídos de tantos estetas) en las grandes contiendas humanas, en definitiva, que fuerza a esgrimir la vara de legislador, de soberano.

De una conciencia así emana el tono mayor de la obra, su amplitud de dimensiones, su potencia sísmica. El enorme peso soportado por esa conciencia, junto con la sublimidad, transmiten a la obra del escritor toda su pesadumbre y su carga dramática. Otros escritores para los cuales resulta ajena dicha carga, en su impulso por justificar, por glorificar incluso la elusión del compromiso, se afanan en demostrar que es más valioso, más hermoso e incluso más moral dar testimonio de la descomposición de una mariposa que de un imperio. En los engranajes de este último pueden estar mortalmente atrapados los destinos de decenas de millones de personas, sin embargo ellos se muestran dispuestos a cerrar los ojos ante ese hecho e insistir en el drama de la mariposa.

Los grandes se someten a otro tipo de imperati-

vos. Dante Alighieri no hubiera podido emitir el veredicto colosal que condena a los nueve círculos de su Infierno a una parte de la humanidad, sin sentirse juez supremo en su fuero interno.

Existen no pocos impedimentos para llegar hasta Esquilo. En ocasiones se asemejan a una pesadilla. Medio siglo después de su muerte, Aristófanes lo retrata como hombre orgulloso y apasionado. En el epitafio sobre su tumba se atestigua que participó empuñando la lanza en las guerras contra «el miedo de espesa cabellera». La inscripción, que no olvida destacar la moda en el tocado de los adversarios, no hace la menor mención de su obra. ¿Es éste un hecho fortuito o la primera advertencia quizás, la primera formulación de la aspiración, de la predisposición de alguien, de la propia época tal vez, a que su obra se perdiera?

Todo lo demás que se conoce de su vida es escaso o trivial: fue acusado de divulgar los secretos de los misterios (¿los secretos teatrales?), de haber ven-

cido dos o tres veces en los certámenes (obtiene su último triunfo a los sesenta y siete años con la *Orestíada*). Parte de Atenas hacia Sicilia inmediatamente después por razones ignotas (¿ofendido por el público, por el jurado, debido a razones políticas?), donde muere alrededor de los setenta años. La fábula que atribuye su muerte a un águila, la cual, al confundir su calva cabeza con una roca dejó caer sobre ella la tortuga que había capturado, se cuenta entre esas leyendas a las que algunos adjudican una carga simbólica, pero es bastante más probable que carezca por completo de sentido, como acontece a veces con los mitos sobre los grandes hombres.

Por si no bastara con la nebulosa que lo envuelve, una oscura sima lo acaba de abismar: la desaparición de la mayoría de sus dramas. Adondequiera que nos volvamos, nos sale al paso esta sima. En cada sendero nos topamos con ella. Consideradas las cosas desde este punto de vista, sabemos menos de Esquilo que de Homero, puesto que, desde el otro lado de la niebla donde se oculta, el ciego ha conseguido hacernos llegar su obra, cosa que Esquilo no pudo lograr.

No cabe posibilidad de relleno, resulta inútil todo intento de reparación de la caverna esquílea. Mas, aun siendo el principal, no es éste el único impedimento que se nos presenta para acceder al auténtico Esquilo. Incluso de los dramas que se han salvado no puede afirmarse que carezcan de lagunas, errores de copia, menoscabos. Algo comprensible, toda vez que los textos que han llegado hasta nosotros no son sino copias de copias, transcritas generación tras generación por amanuenses distintos en diferentes épocas. Sería quimérico creer que el hilo pueda remontarse, en alguna de las copias, no ya al manuscrito primigenio, algo absolutamente inconcebible, sino siquiera a alguno de los ejemplares que eran distribuidos a los actores durante los preparativos de la representación.

Pues hasta los textos arcaicos, de los cuales fueron copiados los antiguos y que distan casi mil años del manuscrito original, están igualmente plagados de inexactitudes. Las palabras no están separadas entre sí, casi no existen los signos de puntuación, los versos se reproducen como si fueran prosa, la pertenencia del texto a cada personaje sólo aparece

indicada mediante una raya, y así sucesivamente.

Todo lo cual torna extremadamente dificultosa la reconstrucción del texto esquiléo. El ritmo de los versos y la gramática colaboran en alguna medida en la enmienda de las lagunas, pero tampoco son decisivos.

La existencia de una disposición de Licurgo prescribiendo la compilación de un texto oficial para los tres grandes trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, revela con nitidez hasta qué punto resultaba inexcusable la intervención legal para prohibir las alteraciones de los textos, lacra que podía conducir a la deformación catastrófica de las geniales tragedias.

La historia de las copias y de las publicaciones posteriores de los dramas de Esquilo, al igual que los de otros grandes autores contemporáneos suyos, no se resolvió ni concluyó con el decreto de Licurgo. Da lugar a una extensa crónica que comprende tanto el peculiar interés que mostraron por él los peripatéticos, como las publicaciones alejandrinas y hasta las romanas, una crónica secular, sorprendente y a menudo misteriosa a lo largo de la cual no

sólo prosiguió la lenta erosión de los textos a cargo de innumerables amanuenses (escribas), que los transmitían de siglo en siglo, sino que acabó en la más dolorosa de las calamidades: la pérdida de la mayor parte de ellos.

Que los amanuenses, monjes en su mayoría, en la triste soledad en la que trabajaban, sustituyeran vocablos arcaicos por otros más recientes, reemplazaran unos cuantos versos o algún pasaje por torpeza, dejadez, laxitud, distracción o simplemente debido a la manía de enmendar los textos es, en cierta medida, comprensible. Pero que precisamente cuando los antecesores de esos copistas habían tomado ya conciencia de que no se las tenían que ver con dramas comunes, como los escritos y representados centenares de veces en todos los teatros de Grecia, Iliria o Roma, cuando todos se apercibieron, por tanto, de que se hallaban ante autores geniales y tragedias geniales, que justamente en ese momento diera comienzo también su pérdida resulta bastante enigmático.

Hemos retornado de nuevo a la pérdida. No es de extrañar: siempre se sienten deseos de hablar de la pérdida.

¿Cómo es posible? No, es imposible... Son las primeras exclamaciones, las primeras reacciones de resistencia que acompañan cualquier pérdida, sea cual sea su naturaleza.

¿Cómo es posible que se perdieran las tragedias antiguas?

Cuando en el interior de una vivienda se extraía un cofre de piedras preciosas, y estamos al ciento por ciento convencidos de que la desaparición se ha producido dentro de los muros de la casa, el primero de los pensamientos que nos asalta es la esperanza de que la pérdida no va a ser definitiva: dondequiera que se encuentre el cofre de las joyas

daremos con él, puesto que no ha salido de esas cuatro paredes. Pondremos la casa del revés, hurgaremos en cada uno de sus rincones, haremos lo imposible.

La primera reacción a propósito de las tragedias antiguas hubo de ser más o menos de esta naturaleza: pasara lo que pasase la pérdida se había producido dentro de nuestro planeta, la Tierra, demasiado reducido para un desastre semejante. No importa dónde se encuentren, se rebuscará en cada uno de sus recovecos, se pondrán patas arriba los archivos, los monasterios, las bibliotecas. Al fin y al cabo estamos seguros de que las tragedias se perdieron aquí en la Tierra y no en una galaxia lejana.

Y sin embargo la esperanza era vana. Durante cientos de años, sin descanso, todos los rincones del planeta donde pudieran estar agazapadas fueron escudriñados, pero no hubo forma de dar con las tragedias. Al parecer, el pequeño planeta era apto para grandes extravíos.

No nos queda sino recordarlas con un dolor que une a sucesivas generaciones humanas, de países y lenguas diversos, a lo largo de siglos y siglos. Y

tras la exclamación de incredulidad por la pérdida, surge la siguiente pregunta: ¿cómo pudo ocurrir?

¿Cómo pudo ocurrir que se perdieran las tragedias antiguas? Nadie lo sabe con exactitud.

Tal y como se ha señalado con anterioridad, la piedra de la sepultura (que según Jean-Pierre Vernant debía ser el espectro de Esquilo) había emitido la primera señal de que *habría pérdida*. La pérdida debía notarse, flotar en el aire ya en vida del trágico, cuando todavía ninguna de sus tragedias había sufrido menoscabo.

¿Presentiría el propio Esquilo aquella sorda y ciega presión, aquel agujero negro que trataba de engullir sus dramas? Sin duda alguna, sí. Todo gran creador percibe si sus obras son compuestas bajo la amenaza de la pérdida. El abismo que se abre a sólo dos pasos de él le presiona día y noche, le conmina, le turba, le previene.

Las tragedias estaban escritas en distintas clases de papiro. Excepto las que habían de ser representadas, cuyo texto se distribuía entre los actores, las demás contaban normalmente con una sola copia. Bastaba con que a alguien se le antojara, a un enemigo

suyo, un rival, un demente, un borracho, para que pudiera hacerlas desaparecer en pocos instantes.

Pero no era éste el principal peligro, al fin y al cabo un riesgo así podía eludirse depositando una segunda copia en lugar seguro. Se trataba de una amenaza mucho más seria. Pocos años antes, un drama de Frínico de tema contemporáneo, *La toma de Mileto*, fue prohibido por las autoridades debido a que la representación había molestado a los atenienses, por recordarles los horrores de la recién terminada guerra contra los persas. Si tenemos en cuenta además la airada salida de Solón del teatro y su discusión con Tespis, tendremos la evidencia de que, ya en sus comienzos, el teatro tuvo problemas con la censura.

La cuestión se tornaba todavía más compleja cuando a la censura oficial se le sumaban los requerimientos de los espectadores. Que las preferencias del público ejercían no poca presión sobre la tragedia queda demostrado por el hecho de que una parte de las sublimes trilogías concluyeran con un cuarto drama satírico. Esta innecesaria adición, precursora del «final feliz» y de los clichés comer-

ciales que vendrían después, no era sino una manifestación de conformismo, un tributo que los geniales trágicos estaban obligados a pagar al gusto de la época.

Aquella época, como es natural, amaba la tragedia y por ello la engendró, pero no por eso dejaba de tener sus propias reservas, que puso de manifiesto de las más diversas formas. Al *lobby* favorable a la tragedia debió de oponerse una corriente anti-trágica presente en los gustos y en la mentalidad de los griegos. La adición de una sátira como acompañamiento de cualquier representación trágica tal vez fuera una exigencia del *lobby* contrario. El nerviosismo de Platón frente a los partidarios del teatro evidencia asimismo su reserva ante el arte escénico en general. No es casual que Platón menospreciara a los poetas como si de intérpretes de sueños se tratara, al tiempo que incluía «el arte de la tragedia, de la cosmética y de la cocina» en un mismo grupo. Si relacionamos esto con la actitud despreciativa de Sócrates, el ídolo de Platón, nos convenceremos aún más de la existencia de una tendencia netamente constituida.

Cuando imaginamos la colérica salida de Solón del teatro, no podemos dejar de evocar otra huida, la de Esquilo de Atenas. Este destierro pone de manifiesto de nuevo la frialdad que le rodeaba. Mas, cuando hablamos de la frialdad que envolvía a Esquilo, nos referimos sobre todo a la que se relacionaba con la tragedia creada por él.

En nuestros días se juzgaría absurdo que la censura de un libro implicara la prohibición de los libros en general pero, en una época en que las tragedias podían contarse con los dedos de las manos, sólo un paso separaba en la mente del censor la prohibición de una tragedia concreta de la proscripción de la tragedia como género.

La pregunta acerca de si era o no *necesario* este género artístico debió de plantearse en más de una ocasión en las cabezas de muchas de las gentes de aquel tiempo. Debió de infiltrarse incluso en los cerebros de los propios trágicos, en la forma de ese desasosiego que, bastantes siglos más tarde, expresaría el poeta ruso Sergei Esenin cuando escribió, con turbada conciencia, que su canto, en lugar de hacerle bien, quizás «le quitara el sueño a su país».

A los trágicos griegos les asistían sobradas razones para creer que sus obras eran capaces de desvelar no sólo a Grecia, sino a todos los pueblos del mundo conocido. Aunque fuera ésta una interrupción del sueño venturosa.

La partida de Atenas debió de constituir para Esquilo el momento más patético de su vida. Toda la consternación que experimentarían después sucesivas generaciones humanas por la pérdida de su obra, debió de sentirla él concentrada en los primeros momentos de ausencia. Le había dado la espalda a Atenas, la capital del mundo, de la luz, del teatro. Lo dejaba todo atrás; en primer lugar, sus dramas. Los dejaba, los perdía para siempre en el estricto sentido de la palabra. Porque la pérdida era tangible, física, como lo es la de los enseres o de las alhajas. Y ello por varias razones. La primera porque llevarse consigo los manuscritos no era tarea fácil, como ocurriría en nuestro tiempo. Escritos en tablillas o en pieles de res, los manuscritos de sus noventa dramas debían de pesar, como poco, varios quintales. La segunda y principal, porque, aunque hubiera encontrado el modo de cargar en un carro

y a continuación en un navío aquel montón de placas y de pieles, ¿para qué iba a hacerlo? ¿De qué le servirían sin teatro?

En un tiempo en el que el concepto de «publicación de la obra» no era siquiera concebible, el texto dramático jamás podía cobrar vida fuera del teatro. Su aliento, su paraíso y su infierno se encontraban allí, sobre las graderías de madera que retumbaban repletas de espectadores. Añádase a esto el hecho de que, tras la muerte de un autor, por lo general sus dramas no volvían a ponerse en escena, y podrá imaginarse el sentimiento de pérdida absoluta que debió de afligir al septuagenario fugitivo, él, que tan bellamente había descrito, entre otras muchas cosas, el padecimiento humano.

Él, que había expresado titánicas ideas a propósito de la ascensión y caída de los dioses, del choque entre las leyes y las angustias de las diferentes épocas, de la fugacidad de la vida y la fatalidad de las cosas, no podía sino darse cuenta de que su obra, pese a merecer la inmortalidad divina, iba a perecer. El tiempo de los griegos era tan democrático como para desconocer aún la quema de libros. Pe-

ro, aunque no dictó el menor veredicto contra los antiguos dramas, ese tiempo sí emitió una señal: aquellas tragedias *podían perderse*.

En la estela de su tumba, el doble del trágico muerto, grabaron sobre él esa señal.

Vendrían otros tiempos cargados de razones semejantes pero con medios diferentes, mucho más implacables. E implacable sería asimismo su veredicto: las tragedias *debían perderse*.

Y sin embargo, ¿cómo llegó a suceder?

La pregunta se repite de siglo en siglo, como es frecuente que se vuelvan a formular los interrogantes cuyas respuestas no resultan convincentes.

Hace más de un siglo, una estufa encendida aniquiló en un instante lo que el tiempo hubiera tardado en consumir, incluso con no poca dificultad, cientos de años: la segunda parte de *Las almas muertas* de Gógol.

La pérdida de las tragedias antiguas nada tiene en común con ese velo de olvido mediante el cual el tiempo envuelve lentamente, hasta sepultarlas por completo, la mayoría de las creaciones de la mente humana. El proceso de selección, ya sea bajo su genuina hechura multisecular, ya en la forma de accidente, como en el caso de la estufa de Gó-

gol, el ardor de cuya llama suplió a miles de polémicas, estudios y simposios futuros, no guarda relación alguna con la cuestión esquílea. Nunca tuvo lugar una selección de las tragedias. El salvamento de una pequeña parte de ellas sólo se produjo por azar. De modo que no fue la pérdida lo casual, sino la salvación.

Como se ha dicho más arriba, la pérdida es parte integrante de la obra titánica de Esquilo. No está relacionada con la quema de manuscritos (Gógol) ni con el deseo de aniquilación de la obra (Kafka), ni con su negación. La serie interminable de suicidios de escritores ha sido a menudo considerada como parte constitutiva de su obra, un testamento, un manifiesto, incluso un mensaje definitivo de ella.

En otro sentido, la pérdida de las antiguas tragedias no es parte integrante de la obra de los propios trágicos. Se produjo enteramente al margen de la voluntad, el conocimiento y la conciencia de ellos.

El Pushkin tendido en la nieve por el disparo de un cretino probablemente ha turbado el alma rusa más de lo que lo habrían hecho las futuras obras creadas por él después de aquella mañana fatal...

Sin embargo, las tragedias antiguas perdidas son de todo punto insustituibles.

Diferentes estudiosos han intentado explicar de algún modo este sorprendente fenómeno, pero no lo han logrado de manera convincente. Algunos sitúan el comienzo de la crónica de esta pérdida en la edición romana de las obras escogidas de los tres grandes trágicos, que tuvo lugar en tiempos del emperador Adriano. Se publicó una excerta de la obra de cada trágico, y las tres fueron efectuadas, al parecer, por el mismo compilador. La selección de Esquilo incluía siete tragedias: *Prometeo encadenado*, *Los persas*, *Los Siete contra Tebas*, la trilogía de la *Orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides*) y *Las suplicantes*. Son precisamente éstas las únicas tragedias que se han salvado.

A menudo se califica de verdadero milagro el hecho de que entre las tragedias de Eurípides se salvaran no siete como en el caso de Esquilo y Sófocles, sino diecisiete. Pero estamos en nuestro derecho de preguntar: ¿se trata de un milagro o de otra cosa?

Si recordamos que el despectivo Sócrates sólo aceptaba asistir a las representaciones de Eurípides

y relacionamos este hecho con una suerte de silencioso forcejeo entre los tres dramaturgos, no podemos sino sospechar que el resentimiento primordial se dirigía contra los dos más venerables, por no decir los más grandes. En consecuencia, el veredicto fue algo más suave con el tercero, con aquel que, en su deseo de acercar el teatro al pueblo, contribuyó tal vez a la extinción de la tragedia.

En cuanto a los dos primeros, si bien las obras de ambos padecieron similar pérdida, tuvieron en la vida un desigual destino. La vida de Sófocles no sólo fue más larga sino mucho más llevadera que la de Esquilo. Por tanto fue este último, el más sombrío, el más intrincado, el más grande, el que sería más duramente golpeado. Y esto se ajusta naturalmente a la lógica de las cosas.

Pero regresemos a la obra, es decir, a la pérdida. La prolongada búsqueda concluyó muy tardíamente con el hallazgo de dos fragmentos, uno del drama satírico que cerraba la trilogía de *Los persas*, y el otro una porción de *Los rastreadores* de Sófocles.

¿Qué sucedió con el resto? Que esas obras o la mayor parte de ellas continuaban en este mundo

hasta la época de Adriano (siglo II) lo atestigua el hecho mismo de que la publicación fue presentada como una colección de piezas escogidas destinadas a un público más o menos amplio.

Según ciertos estudiosos, esta excerta desempeñó un doble papel, para bien y para mal. Por una parte, evitó la desaparición de las siete tragedias de que disponemos hoy, pero, por otra, favoreció o aceleró el olvido del resto de la obra del trágico. Siempre en opinión de los mencionados estudiosos, al concentrarse la atención sobre las siete obras escogidas («Las Siete contra Esquilo», podríamos decir parafraseando uno de sus títulos), al principio, de modo imperceptible, la parte principal del genial tesoro quedó fuera del foco de atención, para acabar más tarde cubierta por el polvo del olvido.

El razonamiento de los citados estudiosos resulta, por utilizar un término suave, un tanto sorprendente. Porque es ciertamente poco creíble que la lectura de *Prometeo encadenado* en la famosa selección romana, en vez de recordar la existencia de un *Prometeo libertado*, e incluso de un *Prometeo Pírforo* (o *portador del fuego*), de inducir a su bús-

queda y su lectura, haya producido, tal como ellos afirman, el efecto contrario: que haya contribuido a su olvido y su abandono. Del mismo modo, *Los Siete contra Tebas* no pudo engendrar el olvido, sino, muy al contrario, la vuelta a la vida de la entera trilogía tebana, de la cual sólo ha sobrevivido el drama intermedio.

Resulta evidente que si la publicación de las obras escogidas salvó una parte del tesoro, jamás pudo ser la causa de la pérdida de su parte principal. Tampoco se puede atribuir tal causa a la erosión producida por el tiempo, que desde el siglo V antes de nuestra era hasta el siglo I había cubierto y hecho desaparecer para siempre centenares de obras y de autores. Debido a la corrosión del tiempo podían perderse autores y obras mediocres, como ha ocurrido siempre, pero jamás obras maestras, reconocidas además como tales durante siglos enteros.

La auténtica razón de esta pérdida la hallan muchos de los estudiosos en las grandes religiones monoteístas, las cuales, una vez lograron derribar a las divinidades griegas, pretendían que se diluyera y, na-

turalmente, lograr que se desvaneciera después toda la literatura en la que aquellos dioses participaban como personajes. Nietzsche culpa de ello ante todo al cristianismo, pero Nietzsche, intransigente como era con la religión de Cristo, se torna carente de credibilidad cuando todo se lo achaca a ésta.

La verdad es que toda aquella luz y aquella liberación que irradiaban de la literatura antigua entraban en contradicción con bastantes de los dogmas de las religiones dominantes. Cuanto más densas se tornaban las tinieblas medievales tanto más inquietante resultaba aquella luz. No es casual que precisamente el medievo temprano, el periodo entre los siglos VI y X, fuera también el tiempo que se convirtió en sepultura de la tragedia antigua.

El dominio del cielo, de esa zona casi siempre concebida como refugio de la espiritualidad humana, ha sido y, al parecer, continuará siendo todavía durante largo tiempo el objetivo de las ideologías o de las grandes religiones. Para ellas, en sus primeros momentos sobre todo, resultaba inconcebible que dicho dominio pudiera ser compartido con ningún otro.

Después de que las divinidades griegas fueran desalojadas del cielo, los escritores y filósofos antiguos quedaron en él como únicos príncipes. Sin embargo, el condominio con ellos resultaba problemático, por no decir imposible. De ahí que fuera comprensible que se les privara de su poder.

Todavía hoy prosiguen las tentativas de establecer relaciones de inferioridad comparativa entre los valores artísticos de la Biblia y los de los poemas homéricos, tentativa desafortunada y fuera de lugar, toda vez que, entre otras cosas, en tales casos es siempre el gran ciego quien resulta victorioso. De esta insensata contraposición, en todo caso, las religiones saldrían siempre perdiendo, e incluso el propio Jesucristo parecería endeble y vulgar ante el titán tonante y cargado de cadenas, Prometeo.

Aquí reside, según parece, la causa de que, a fin de eludir un difícil duelo, se escogiera la vía de la extinción de la parte más inquietante de la literatura griega: el teatro trágico. Cabe en lo posible que, antes que perseguirlos como a las brujas, se dejara que los dramas se perdieran calladamente. Los

monjes y los monasterios fueron durante siglos los únicos refugios para miles de manuscritos del tesoro espiritual universal. La negativa a concederles amparo resultaba para cualquiera de ellos fatal. Y al quedar, como parece haber sucedido, las más de trescientas tragedias antiguas del lado exterior de las puertas de los monasterios, el tesoro más grande que la humanidad toda había creado, se extraviaron en su mayor parte para siempre. Luego, si algo había logrado salvarse en la famosa biblioteca de Alejandría, otra religión y otra intransigencia, las del islamismo, lo hicieron arder, esta vez en nombre de su propia biblia, el Corán.

Cuando en el siglo X, pasada la implacable carnicería, se observa un resurgimiento del interés por la dramaturgia antigua, se trata sólo de las obras escogidas, porque el resto ya había desaparecido sin remedio.

Así fue como dio comienzo de nuevo la larga y monótona historia de las repetidas copias de mano en mano a cargo de escribientes anónimos, de los errores, de la sustitución de palabras, de los olvidos, de la desidia y las alteraciones del texto, en ocasio-

nes irreparables. Así ha sido también como, al cabo de dos mil quinientos años de tan desconsoladora crónica, tan sólo han llegado hasta nosotros siete de los dramas del universo esquileo.

Una tarde de octubre, una de esas tardes que parecen poseer la facultad de tornar posible lo imposible, imaginas el hallazgo del antiguo tesoro, aunque sea de una ínfima parte. Piensas en cómo exhibirán el acontecimiento las noticias de última hora de la televisión, en cómo lo anunciarán los titulares de los periódicos, e inmediatamente percibes la imposibilidad de encajar un suceso semejante en el actual sistema de información. Frío, antinatural, permanece ajeno incluso a los sueños. Comprendes que es demasiado tarde para algo así y entonces te lo imaginas en una versión más aceptable. Renuncias al hallazgo y piensas, al menos, en algo que se le asemeje, en algo que se aproxime al descubrimiento, un hecho, una antigua crónica, un escándalo pasado, cuando se creyó haber encontra-

do algo pero no era cierto y sólo se trataba de una patraña... Al escuchar a los investigadores que pretenden recordarte el suceso ahora, pasados mil cuatrocientos o setecientos o setenta años, no sólo encontrarás algún deleite en la exaltación por el hipotético hallazgo, sino que te consolarás con el hecho de que otros hayan pensado lo mismo que tú, de que se hayan esforzado por encontrar alguna cosa, de que hayan padecido por lo mismo.

Imaginas las explicaciones de los estudiosos ante las cámaras de televisión, sus conjeturas, las circunstancias del descubrimiento del falso manuscrito, el desvelamiento de la falsificación, etcétera, etcétera, y súbitamente te das cuenta de que nada de eso ha sucedido. Y es que no sólo no se ha producido hallazgo alguno sino que no ha existido siquiera falsificación.

De repente experimentas cierto nerviosismo; piensas que, como poco, la patraña, la falsificación, tenías derecho a esperarla.

Es éste un engaño, un delito que debía suceder. Eso habría sido lo normal, lo lógico, lo moral. Lo anormal, lo ilógico y amoral es que ni siquiera se

haya producido, incluso hasta el punto de merecer verdaderamente una investigación o, mejor, una contra-investigación que desenmascarara a los culpables de este no-delito.

Por extraña que parezca tal reticencia por parte de los falsificadores, ese no-delito se te acaba antojando de la misma sustancia que la propia pérdida. Pérdida sobre la pérdida representa realmente ese menosprecio; ausencia de esperanza rodeada de una desesperanza aún más grande, de una oscuridad que nos alcanza y nos amenaza a todos.

Falsificadores de escritos nunca le han faltado a este mundo. Verdaderos maestros en ese arte, conocían perfectamente la bolsa de valores, del mismo modo que sabían cómo no invertir su tiempo en vano. En tal sentido, siempre fueron un fiel reflejo de lo que era apreciado y valorado en las distintas épocas.

Nacida, a buen seguro, justo después de la invención de la escritura y de la pintura (sin duda la primera hoja escrita engendró el primer proyecto de falsificación, como la primera puerta cerrada originó la primera invitación al asalto), la falsifica-

ción se convirtió en cierto modo en el reverso de la historia de la documentación.

Se falsifica por doquier y de todo: autobiografías de escritores, testamentos, archivos, cartas de amor con propósito de chantaje, facturas, testimonios de encarcelados, novelas, epitafios de sepultura, telegramas, pinturas, poemas, mapas de piratas, etcétera, etcétera.

Y todo ello no constituye ni mucho menos un fenómeno del pasado; basta que recordemos el pretendido hallazgo de los diarios de Hitler hace unos años.

Nada semejante ha ocurrido con las tragedias desaparecidas. No cabe duda de que en el siglo XX ya era demasiado tarde para algo semejante, pero en el siglo X, cuando había renacido el interés por la literatura antigua, era precisamente el momento. Por toda Europa se abrían universidades una tras otra, se fundaban cátedras, las mentes esclarecidas intentaban penetrar en la oscuridad del pasado.

Aunque los falsificadores no se dirigieron en el año 1095 al pontífice Urbano II el Bienaventurado,

debido a que en ese momento se hallaba terriblemente ocupado con los preparativos de la Primera Cruzada y en la lucha contra el antipapa Clemente III, nada les habría impedido dirigirse, allá por el año 1140, al polemista Pedro Abelardo de la escuela episcopal de París. Y aunque acaso el segundo tal vez no se encontrara en disposición de ánimo para ocuparse del asunto debido a los quebraderos de cabeza que le causaba una historia de amor, que acabaría motivando su castración, los falsificadores podrían haber atravesado el mar y presentarse en la Universidad de Cambridge, la cual, aunque algo más moderna que la de Oxford, rivalizaba con ésta en la atracción de los estudiantes. Habrían podido llamar a las puertas de las universidades de Italia, máxime cuando corría el rumor de que Petrarca había encontrado un manuscrito de Homero, que resultaba del todo ilegible. Y, en caso de que consideraran a los sabios italianos poco venerables, habrían podido peregrinar hasta la Universidad de Viena en 1365 o hasta la de Colonia en 1388. Para conseguir una buena recompensa hubieran podido viajar hasta la fría Suecia, a fin de presentarse ante el arzo-

bispo Jacob Ulfsson, quien en 1477 acababa de fundar la Universidad de Uppsala.

Sin embargo, no llamaron a las puertas de ninguno de estos centros del saber. En el siglo XV el griego antiguo, casi desaparecido, resucitaba, pero tampoco entonces se movieron. En 1600 todavía era momento para una tentativa así, y en 1700, en pleno clasicismo europeo, todavía más.

No hicieron su aparición ni siquiera cuando Macpherson publicó su *Ossian*, y tampoco más tarde, cuando comprobamos lo lejos que había llegado este engaño.

¿Dificultades, acaso, en la recreación del texto? Fue justamente lo contrario. Todas las circunstancias les resultaban favorables: presentar el hallazgo como una serie de escenas fragmentadas era algo plenamente justificable. Además, la propia fragmentación legitimaba precisamente la aparición de probables lagunas. Por otra parte, los papiros, las pieles, los pergaminos, el papel, proporcionaban a los falsificadores una amplia gama donde elegir. Podían datar la falsificación en un arco temporal de alrededor de mil años. Además, en caso de que tu-

vieran dificultades o miedo a urdir el engaño en la lengua original, siempre podían hacerlo en latín, y contaban incluso con una tercera posibilidad, el árabe (un manuscrito supuestamente salvado del incendio de la biblioteca de Alejandría), lo que resultaba aún más fácil.

Con toda seguridad, los falsificadores hubieron de examinar en múltiples ocasiones esta cuestión con el oportuno detenimiento, debieron de sopesar sus ventajas y sus riesgos, hacer las necesarias indagaciones de la índole que sólo ellos conocían y, finalmente, terminaron llegando a la conclusión de que no merecía la pena.

De este modo corrieron de nuevo a fabricar el inexistente intercambio epistolar de cariz erótico de las monjas del monasterio X, las obras póstumas de un académico, los recuerdos de un lord o de una prostituta, que garantizaban el desencadenamiento de un escándalo.

Por todo esto sí que se pagaba bien. Se pagaba por el tedioso académico, por la prostituta Margot. Por Esquilo, de ninguna manera.

Baste lo anterior para comprender con qué fal-

ta de ánimo y de dedicación se desarrolló la búsqueda de los dramas perdidos. A nosotros sólo nos resta agradecer al destino que siete de las tragedias se salvaran. A veces, incluso hasta debemos sorprendernos de ello, como asombra encontrar a un hombre escapado milagrosamente de una masacre.

A menudo la pesadumbre por la pérdida se polariza en los nombres ilustres; de modo semejante, en el caso de la tragedia griega ese pesar se refiere primordialmente a quienes son considerados su cima. Sin embargo, en la *Poética* de Aristóteles los tres soberanos de la tragedia griega, Esquilo, Sófocles y Eurípides, son mencionados junto a decenas de otros, sin que se estime necesario situarlos en los puestos de cabeza de la relación, aunque quepa suponer que ahí se encuentran.

La *Poética* puede ser leída de múltiples formas. De acuerdo con una de ellas, puede ofrecer la apariencia de un territorio devastado después de una catástrofe. Aquí y allá se dejan ver huellas de ruinas, restos de piedras, umbrales, columnas, ceniza de

hogares extinguidos tiempo atrás. Nombres de dramaturgos, poetas, filósofos, pintores, sofistas... de cuyas obras apenas ha quedado nada. Nombres de autores trágicos: Teodites, Queremón, Epicarmo, Agatón, Astidamante, Carcino, Diceógenes, Polido, Teodectes. Nombres de poetas épicos, líricos o cómicos: Timoteo, Filóxeno, Formis, Pisandro, Cinetón, Euclides, Glaucón, Magnes, Quiónides, Nicócares.

Como en un oscuro remolino, ocurre que hay nombres que sólo emergen una vez para desvanecerse acto seguido para siempre. En ocasiones surge un autor pero no el título de su obra; en otras, el título pero sin el autor. Sucede que aparecen dos autores con el mismo nombre, como Carcino, sin que pueda saberse de cuál de ellos se habla. En definitiva, una inmensa fosa común sin límites.

Las notas aclaratorias que acompañan la publicación de la *Poética*, en lugar de contribuir a tranquilizarnos nos acongojan más aún. De Teodites, uno de esos autores, una de esas sombras, una de esas apariciones de las que perduran los mismos datos que si de estrellas extintas se tratase, sabemos

que escribió cincuenta dramas, de los cuales no ha quedado absolutamente nada. A otro de esos meteoritos, Astidamante, le corresponde una fosa todavía más inmensa: doscientas cuarenta tragedias desaparecidas. No menos desesperantes resultan las frases del propio Aristóteles: a esta cuestión o a este autor ya me he referido en otros libros, por lo que no me extiendo aquí. Y esos otros libros, precisamente aquellos que necesitamos, ya no existen.

La fosa común de la tragedia griega debe contener un millar de obras. No hay palabras ni denominación para este pudridero. Son menos que ruinas, puesto que no contienen resto alguno, menos imaginables que un cielo sepultado, sofocado en el légamo inmisericorde de la humanidad.

¿Eran demasiado para este mundo encenagado? ¿Llegaron a él con anticipación? ¿Lo hicieron con retraso?

¿Estamos quizás ante un arrepentimiento del cielo, que decidió retirar una parte de lo que había entregado? ¿Ante un arrepentimiento de la tierra acaso, que aceptó demasiado alegremente una presencia tan turbadora, peligrosa tal vez, celeste?

Una visión interestelar, carente de lógica para nosotros por consiguiente, nos instila quimeras semejantes, pretendidamente libres. Porque al igual que nuestro cuerpo, al igual que la lengua que utilizamos, al igual que todo lo demás, nuestra mente está encadenada a esta tierra. Por eso nuestro pensamiento, aunque lo creamos libre de todo freno, no dispone de más espacio de libertad que el patio de la cárcel donde el preso (las gentes de este planeta, de este rincón del universo) realiza su paseo habitual. Por eso nos vemos forzados a recurrir a nuestra lógica humana, a la lógica limitada, rígida y grosera, gestada entre los muros de la celda de piedra. Al fin y al cabo, es posible que nuestras preguntas no merezcan una respuesta más profunda.

No está muy claro de qué principio partió el salvador de estos dramas en su confección de las obras escogidas. La selección comienza con *Prometeo encadenado*, obra tal vez de estructura sencilla a juicio de los compiladores, es decir, benévolamente accesible como introducción al mundo esquileo. Sin embargo, el hecho de que tras *Los persas* y *Los Siete contra Tebas* y, sobre todo, a continuación de la compleja trilogía *Orestíada*, cierre la selección otro drama fácilmente accesible como *Las suplicantes*, cuestiona el principio antedicho. Parece más verosímil que el compilador antepusiera *Prometeo encadenado* en tanto que obra típicamente esquilea, un drama consagrado al rebelde condenado por Zeus «por delito de filantropía». De haber sido éste el razonamiento, se explicaría a la vez el motivo por el

cual el compilador no incluyó íntegra en su colección la trilogía prometeica. Sobre ello volveremos más adelante.

Las suplicantes es la más sencilla de las siete tragedias por lo que se refiere a su estructura, lo que ha inducido al error de considerarla una obra temprana. Pero, independientemente de eso, el hecho es que con el paso de los años la masa trágica se tornaba cada vez más intrincada entre los dedos del maestro, quien durante el proceso de realización de su obra buscaba, hallaba e inventaba nuevas urdimbres que, pese a su novedad, pasaban a convertirse acto seguido en grandes leyes de la creación dramática universal.

No obstante, en obras de sencilla hechura como *Las suplicantes*, también planteaba Esquilo dilemas capitales, con los cuales se ha venido enfrentando durante milenios la raza humana. La negativa de las cincuenta hijas de Dánao a desposarse con sus primos es testimonio del largo proceso multisecular contrario a los matrimonios dentro del clan, contra la endogamia, proceso que debió de constituir una interminable historia, prolongación de la todavía

más interminable historia del abandono de la poligamia por la humanidad. La leyenda posterior, difundida entre todos los pueblos de los Balcanes, del hermano que se alza de la tumba para traer de vuelta a la hermana desposada en tierras lejanas es un eco de esa desazón que, durante épocas enteras, debió de atribular y llenar de angustia las mentes humanas, tanto las de los pueblos que habitaban junto a los glaciares como las de los que poblaban las tierras cálidas: *Vidh systur thinni gaztu slikan mog* («Has engendrado un hijo con tu hermana»), proclama acusatoriamente un personaje de una de las viejas Eddas noruegas.

La disputa madre-hijo, con la cual se inicia la leyenda balcánica, una de las más bellas de la literatura oral mundial, el triunfo temporal de la voluntad del hijo, partidario del casamiento de su hermana lejos de su comunidad (es decir, la victoria temporal del rechazo del matrimonio consanguíneo), el arrepentimiento posterior de la madre, su maldición y el alzamiento del hermano de la tumba para enmendar su acción, acreditan por qué vericuetos y perturbaciones ha transitado la humanidad hasta llegar

a lo que hoy nos parece la única solución natural, ya sea desde la perspectiva social o genética: el matrimonio fuera de la familia (el clan, la «gens»).

Esa balada común a los pueblos balcánicos, aunque creada más tarde y, por lo tanto, con una memoria más distante del abandono de la endogamia que la tragedia, es mucho más conmovedora que *Las suplicantes* de Esquilo. Ello evidencia que los hombres que habitaban los diferentes territorios de la gran península conservaban en tiempos posteriores el don para engendrar fascinantes creaciones artísticas. Sin embargo, como las flores silvestres que nadie aprovecha, éstas quedaron al margen de la literatura cultivada. La razón es tan simple como dramática: dichos pueblos no tuvieron escritores. Incluso el propio pueblo griego quedó sin escritores y, tras haber conocido la luz del arte y de las letras, descendió poco a poco a las tinieblas de la ignorancia, al destino común del resto de pueblos balcánicos, para murmurar junto con ellos sus magníficas y macabras leyendas y baladas que, pese a ser tan poderosas como las antiguas, no sirvieron a la literatura cultivada.

Todo esto aconteció al arbitrio de aquel inesperado y funesto giro de la rueda de la historia, a consecuencia del cual los pueblos de la península del arte perdieron uno tras otro todo aquello sin lo cual no puede darse ni arte, ni letras, ni tampoco pensamiento: su libertad.

El globo terráqueo ha conocido más que sobradas esclavitudes, pero la servidumbre en la que se sumieron los balcanicos era difícil de imaginar. Fue un derrumbamiento similar al que precipitó a los titanes al infierno. Una noche que se prolongó cientos de años, en el interior de la cual generaciones enteras de hombres nacían y morían en la ceguera. Como si de un nefando efecto de compensación se tratara, aunque de sentido contrario a la lógica del desarrollo, toda aquella antigua luz quedó envuelta en las tinieblas de los invasores, de escaso parangón en lo que a lóbreguez y atraso se refiere. La conmoción psíquica de los balcánicos debió de ser inimaginable. Pueblos que concebían su propia vida como tridimensional: con el dominio de la muerte, el de la vida real y el divino, fueron bruscamente mutilados, y quedaron privados de todo lo elevado

y espiritual. Era como si hubieran perdido el cielo.

La noche asiática acechaba desde hacía tiempo a la civilización griega y a la balcánica. Se abalanzó dos veces sobre la península: en tiempos de Esquilo, en la figura del «medo de largos cabellos», y dos mil años más tarde en la figura de los turcos otomanos. En el primero de los casos el ataque asiático fracasó; en el segundo concluyó en triunfo. El mundo griego y el balcánico eran como los hogares que todavía no conocen la adversidad. Habían experimentado pequeñas y transitorias esclavitudes, habían sufrido el infortunio pasajero, pero aún ignoraban lo que significaba el verdadero duelo.

El duelo lo tenían ante sí. Esquilo fue, tal vez, el primero en barruntarlo en *Los persas*.

—Pero si no es más que un juego, arconte.

—Un juego, pero bien pronto veremos la influencia que ejercerá en los ciudadanos.

Éstas son más o menos las palabras que, según Plutarco, intercambiaron Tespis, el legendario creador de la tragedia, y Solón, cuando el segundo abandonó colérico el teatro. Siempre según Plutarco, fue un drama de asunto histórico el que motivó la irritación del hombre de Estado.

Años más tarde sería un drama de argumento contemporáneo el que desataría el escándalo, *La toma de Mileto*, donde se describía la ocupación poco tiempo antes de la ciudad griega por los persas. Heródoto describe así la representación y su prohibición: «Los espectadores se anegaron en llanto, el poeta [el dramaturgo] fue condenado a una multa

de mil dracmas, por haberles recordado la desventura común, y se promulgó la prohibición de la representación del drama en el futuro».

Nos hallamos ante dos hechos que parecen contradecirse entre sí: en el primer caso, un drama de asunto histórico despierta la cólera del Estado; en el segundo caso, esa cólera, incluso más rigurosa, la suscita un drama de asunto contemporáneo. La pregunta surge por sí sola: ¿cuál era la preferencia del Estado griego, el tratamiento de temas histórico-míticos de la Antigüedad o de temas contemporáneos?

El mero hecho de que la historia otorgue dos ejemplos contradictorios demuestra que la elección no fue fácil ni estuvo exenta de zigzagues. Por lo que parece, entre los funcionarios griegos debieron de mantenerse durante largo tiempo opiniones diversas sobre este asunto. Cada una de las partes debió de hacer valer sus propios argumentos, siempre en nombre de los intereses del Estado y nunca en los del arte; la balanza de la victoria debió de inclinarse alternativamente hacia uno y otro lado; la parte contraria se tomaría la revancha después de

cada escándalo y así sucesivamente hasta que, a la postre, los partidarios del tema mítico vencieron a los partidarios del asunto contemporáneo. Según parece, entre los dos males se eligió «el mal menor».

La utilización de las expresiones «entre dos males», «mal menor», etcétera, puede parecernos un tanto insólita referida a un arte que el mundo antiguo calificaba de sublime: el teatro. Pero no debemos olvidar que continuamos en la esfera del juicio oficial acerca de la tragedia. Seguimos además en el interior del *lobby* favorable a ella, del *lobby*, pues, que, a despecho de sus contradicciones internas, fue siempre partidario de la salvación del teatro en su confrontación con el *lobby* adversario, el más terrible, el funesto, que reclamaba su desaparición.

Tampoco debemos olvidar, de igual modo, que, con independencia de la majestuosa organización de los certámenes dramáticos, ningún Estado griego echaba en el olvido el peligro que le podía sobrevenir del teatro. Cuanto más espléndidas se tornaban las ceremonias, cuanto más geniales fueran los dramas que se llevaban a escena, tanto más vigi-

lante se tornaba a su vez el ojo del Estado. Ese ojo jamás olvidaba que, detrás de los versos de sorprendente belleza, detrás de la resonancia mágica de la voz de los actores, detrás de los fascinantes ropajes y máscaras, podía ocultarse en todo momento «el mal». Parece natural, por tanto, que de ese «mal», si no alcanzaba a extirparlo por completo, eligiera «el menor».

Que finalmente se acabara considerando que el mal menor residía en el tema mítico-histórico lo confirma de manera indudable el hecho de que una parte abrumadora de la tragedia antigua, por no decir casi toda, se geste a partir de él. *Los persas* fue la excepción. Es la única tragedia conocida de argumento contemporáneo y, al margen de que ignoremos cuántos dramas de este tipo componían la constelación esquílea, puede imaginarse que (en el caso de que existieran) debían de poder contarse con los dedos de la mano.

Al leer con atención *Los persas*, no resulta difícil advertir los afanes de Esquilo para que el drama resultara aceptable a la comisión de magistrados. Las concesiones se advierten de lejos. A pesar de su tra-

ma contemporánea, la obra incluye todas las magnitudes mítico-legendarias: el espacio en que transcurre la acción, la capital imperial de los persas, parece casi del otro mundo, al igual que los personajes, cuyas sombras tienen la apariencia de sobrenaturales. En el drama no se vislumbra Grecia en absoluto, aquella Grecia que, ante la catástrofe que la amenazaba, debió de bullir como nunca de pasiones, heroísmo, presagios, angustias, fatalismo, etcétera, etcétera, materia ésta fascinante para un creador como Esquilo. Ahora bien, estaba obligado a abandonar el territorio donde tuvo lugar el acontecimiento, en el que él mismo había participado como personaje, para trasladar la acción de la tragedia a la distancia mítica desde la cual los apasionantes hechos, plenos de fragor y de sangre, fueran sordamente juzgados, tanto como pudiera serlo un juicio de sombras.

No parece excesivo suponer que Esquilo hubo de hacer no pocas tentativas para que el drama fuera permitido por los estrategos.

—¿Qué hay de malo en semejante drama?

—¿Que qué hay de malo? ¿Acaso nos causó pocos que-

braderos de cabeza el drama de Frínico, hasta obligarnos a prohibirlo? Trataba de lo mismo, ¿no es así?

—Sin embargo, éste es otra cosa... y las cosas deben juzgarse de manera independiente. Grecia tiene necesidad de este drama.

—Siento tener que recordártelo, pero ya hay quien se preocupa por Grecia.

Las palabras finales tal vez no fueran pronunciadas en este diálogo, que no menciona ni Plutarco ni Heródoto, mas su intención debió de captarla Esquilo en la fría mirada del alto funcionario.

El orgulloso trágico debía de sentirse ofendido, tal como sabía ofenderse (¿no fue acaso una afrenta lo que se convertiría en causa de su partida de Atenas años más tarde?); el trágico debió de sentirse, pues, ofendido y replicar: «¡Idos todos al diablo, con el teatro incluido! La culpa la tengo yo por mezclarme con vosotros...». Para después salir dando un portazo.

Pero no lo hizo. Y no fue el ansia de fama ni el temor, ni los honorarios que podía perder lo que le contuvo. Se trataba de otra cosa: precisamente de esa mentalidad de soberano a la que antes nos referimos.

Como todo gran escritor, Esquilo era consciente de que, a diferencia de aquel funcionario de medio o alto nivel que representaba al Estado, él era un príncipe, y no sólo del arte sino de toda su nación. Como tal, se hallaba a superior altura que cualquier hombre de Estado, y el destino de Grecia pesaba tal vez sobre sus hombros mucho más de lo que pudiera hacerlo todo el engranaje del Estado griego.

De ahí que se tragara la ofensa y, tras darle los últimos retoques a la pieza (recorte de ciertos diálogos que pudieran incomodar a las autoridades, sustitución de varias máscaras, etc.), mostrara la representación al público, para beneficio de Grecia, de toda la península Balcánica, del mundo entero. Porque *Los persas* no sólo es la obra más patriótica de Esquilo, un monumento a la lucha del pueblo griego contra los invasores persas, sino, a la vez, un monumento mundial de valor ecuménico sobre la lucha de todos los pueblos contra los Estados gigantes y las superpotencias, como era entonces el formidable imperio persa respecto de la pequeña Grecia.

Como sucede a menudo con la facultad espon-

tánea de que gozan los autores antiguos para universalizar los fenómenos, la noción del «derecho» esquileo alcanza en esta tragedia dimensiones estatales e incluso la envergadura de las relaciones y las confrontaciones internacionales.

Esquilo, además, resalta con vigor en su tragedia que Grecia estaba siendo atacada por un Estado dictatorial tiránico, atrasado desde cualquier punto de vista, que si lograba someter a Grecia extinguiría para siempre la luz y la democracia engendradas por la cultura y la civilización griegas. El gran trágico parece haberse anticipado aquí al drama común que padecerían dos mil años más tarde los pueblos de los Balcanes, cuando el crepúsculo otomano se cerniera sobre ellos. Pero es preciso decir que en la lucha contra esa oscuridad, que duró siglos, la tragedia de *Los persas*, esa lejana pero inextinguible luminaria, junto con todos los demás raptos artísticos de los balcánicos, desempeñó sin duda su papel.

Estas formidables ideas de Esquilo no eran reflexiones nacidas y desarrolladas en la soledad de su aposento de escritor. Eran criaturas de su tiempo, procedían directamente de su efervescente algar-

bía. En la época en que se estaba representando *Los persas*, es verdad que ese imperio había sido ya vencido en dos batallas, pero se mantenía aún en pie, y el miedo a su desquite pendía como una nube amenazadora sobre Grecia.

¿Tal vez había llegado a imaginar (en uno de esos fogonazos cegadores en los que la mente del escritor se precipita allá donde no osa aproximarse la lógica) y a escribir su tragedia pensando que acaso algún día pudiera ser escenificada en la capital persa y en lengua persa?

En nuestros días, el afán de un escritor por ser traducido a otras lenguas constituye un fenómeno habitual, incluso para el más mediocre. Pero en aquellos tiempos el hecho de imaginar la propia obra sobre un escenario persa o escita equivalía a que el dramaturgo actual se represente la suya sobre el escenario de un cuerpo estelar en no importa qué lugar del cosmos.

Sin embargo, ante la pregunta planteada más arriba, responder con un «sí» resulta tan difícil como hacerlo con un «no». Pues si a Esquilo, podría advertir alguien, no se le pasó siquiera por la cabe-

za algo semejante, ¿cómo se explica entonces esa admirable ausencia de odio hacia el adversario?

Ciertamente, si examinamos el drama desde la perspectiva persa, resulta que Esquilo muestra de modo espontáneo no sólo las angustias y aciagos presentimientos de un imperio al borde de la catástrofe, sino además la tragedia de un pueblo extranjero sobre cuyas espaldas recae todo el peso de una demencial expedición invasora.

Pero aquí, más que de una cábala, puede que hasta surrealista, del autor acerca de la representación o no de su drama en Persia, más que de una figuración sobre la posibilidad de darse a conocer más allá de las propias fronteras, se trata de la intuición del genio que, superando la mentalidad de su época (Grecia, según esa mentalidad, era el centro del mundo y más allá de sus fronteras comenzaban el crepúsculo y la barbarie, por lo que la traducción de un drama a otra lengua era algo que no podía pasársele por las mientes más que a un loco, etcétera, etcétera), superando, así pues, tales impedimentos, sentía pese a todo que escribía para todos los pueblos del mundo, incluso los que se en-

contraran aún en la fase de la barbarie, entre tinieblas y aflicciones.

Cuando se habla de *Los persas*, a la par de las ideas y motivos que mantienen su vigencia universal en nuestros días, se menciona a veces como algo superado tanto la atmósfera de fatalidad como las supersticiones de la época. Por ejemplo: según Esquilo y, al parecer, según sus contemporáneos, las deidades admitían que los pueblos e imperios asiáticos se abatieran y destruyeran mutuamente en su territorio continental. El pandemónium destructor era permisible para ellos en tierras asiáticas, pero no en el mar. El mar y la salida al mar, y con mayor motivo cruzarlo, constituían acciones imperdonables y por ello fatalmente punibles. El imperio *terrestre* de los persas se perdió por vulnerar esta prohibición de los dioses: salió al mar y fue abatido precisamente en él. Entre los detalles de la descripción de la batalla de Salamina, para subrayar la idea de que «a los bárbaros no les va bien el mar», Esquilo refiere el ridículo aspecto que tenían con los ropajes de marinero que se inflaban y flotaban sobre el oleaje plagado de cadáveres del Egeo.

Se trata sin duda de una superstición, pero a diferencia de las genuinamente populares, ésta es una superstición oficial o, más exactamente, una suerte de doctrina ataviada con las prendas de la superstición. A quiénes conviene el mar y a quiénes el desierto, quiénes han nacido para habitar las montañas y quiénes los ríos, así se gesta, al parecer, el trágico mercadeo conocido en el siglo XX bajo la formulación de «reparto de las esferas de influencia»; noción que pasó de forma misteriosa de las cancillerías asirias y egipcias a las griegas, de los griegos a los romanos, de Roma a Bizancio, para acabar llegando hasta el Londres, el París, el Washington y el Moscú de nuestros días.

De *Los persas* tenían necesidad los persas tanto o más que los griegos mismos. Era su tragedia, y cuando en los fastos del dos mil quinientos aniversario de la monarquía, aquella «boda que centelleaba de luto», por emplear un verso de Fan Noli⁴, los presenta-

⁴ Fan Noli, escritor, traductor, musicólogo, político revolucionario y obispo ortodoxo albanés (1888-1965), fue presidente del gobierno de Albania en 1924 durante escasos meses. Fue de-

dores de las televisiones del mundo entero evocaron del modo más insensato a Esquilo, mientras acompañaban la colosal parada de las tropas imperiales, a ninguno de ellos se le ocurrió advertir que Esquilo había pronosticado algo bien distinto; que su revelación acerca de aquel ejército-fantasma había sido más certera que la de la totalidad de los canales televisivos europeos y, por fin, que una representación de *Los persas* le hubiera sido más provechosa a Irán que todo aquel bárbaro ceremonial.

El drama de los persas contiene otros mensajes de parecida importancia, tanto para los griegos como para el resto de los balcánicos. Uno de ellos es la llamada a la unidad en la lucha contra la barbarie. La desunión parece haber sido una de las enfermedades crónicas de la antigua Grecia. Recordemos que el canto primero de la *Iliada* comienza con

rrocado por el autoproclamado rey Zogu I. Tradujo al albanés a Esquilo, Shakespeare, Omar Jayyam, Poe, Baudelaire, el *Quijote* de Cervantes... Fue autor, además de dramas y una copiosa obra poética, de un relevante ensayo, *Beethoven y la Revolución Francesa*. (N. del T.)

las discordias y la peste. La avenencia entre las ciudades-estado, y en particular entre Atenas y Argos, fue, al parecer, una de las constantes inquietudes del trágico. Se percibe en *Los persas* y en la *Orestíada*, pero se despliega todavía más intensamente en la descripción del drama que tuvo lugar ante las puertas de Tebas.

La *Tebaida* debió de ser una de las numerosas epopeyas que se mantenían aún en aquel tiempo en el firmamento artístico griego y a partir de las cuales se recreaban obras geniales sucesivas. Todo ese resplandor espiritual y artístico que fulguraba en la Grecia de entonces se asemejaba en realidad a una densa zona cósmica. Fragmentos de poemas arcaicos desmoronados por el tiempo gravitaban todo en derredor, viejos motivos explotaban de repente con luminosidad cegadora lo mismo que estrellas jóvenes, otros motivos envejecían y se enfriaban, otros colisionaban entre sí o se fusionaban impetuosamente... y todo era un tráfigo y un estrépito sin fin, mientras los agujeros negros continuaban allí, al acecho, esperando la ocasión de absorberlo y desolarlo todo.

No era sencillo orientarse en el abigarrado universo que componían la mitología y la poesía oral griega arcaica, en esa densa zona donde entrechocaban, se embestían, se mutilaban, se engrandecían o se engullían entre ellas las numerosas variantes, cantadas de distinto modo por rapsodas diferentes. Y aún resultaba menos sencillo poner freno a aquella efervescencia, a aquel frenesí artístico a fin de someterlo al armazón y la coherencia que requería la dramaturgia. Eran necesarias mentes y voluntades geniales, como realmente lo fueron las de los trágicos griegos. Sin su intervención, esa mitología y esas epopeyas en proceso de diversificación, de continua contracción y dilatación, hubieran acabado poco a poco dispersas en variantes infinitas. Éste fue el destino en cierta medida del conjunto de la epopeya albanesa, a la cual no le cupo en suerte ser escrita en su debido momento, por lo que llegó al siglo XX gravemente dañada, de modo irreparable en ocasiones.

Fue el propio mecanismo del anonimato, productor de los poemas arcaicos, el infinito ejército de rapsodas, empeñado cada uno de ellos en agregar o recortar algo al poema que cantaba, lo que

condicionó la densidad de las innumerables variantes, las cuales, junto con la diversidad, portaban en su interior el germen de la destrucción. La diversidad de la poesía oral era señal de riqueza pero también de pobreza, de vida y de muerte. La titánica intervención de Homero y de los trágicos salvó a esa poesía de la degradación embriagadora. Sin esa intervención habría muerto anegada precisamente en variabilidad o, mejor aún, en una suerte de libertad mal entendida.

Los trágicos griegos fueron los primeros en advertir el peligro que representaba la libertad mal entendida. Las limitaciones impuestas por la censura, los caprichos de los magistrados o de los estrategos eran, naturalmente, enojosos, pero una libertad ilimitada, el libre vuelo de la mente de cada cual a su antojo serían, tal vez, más letales para el arte. Redundarían en una flacidez, en una falta de tensión y en una dispersión tales que tornarían imposible después esa presión, ese proceso de amasado imprescindible para que cuaje la obra artística.

Conscientes de ese peligro, los dramaturgos griegos crearon ellos mismos una traba, una espe-

cie de «camisa de fuerza» que les restringiera la libertad fatal. Esa traba fue la regla de las tres unidades: de lugar, de tiempo y de acción. Del mismo modo que se doma una fiera salvaje, ellos consiguieron domar y encerrar en la urdimbre del drama sus desvaríos celestiales.

Con el transcurrir de los siglos, a medida que la censura y las condenas a los escritores se tornaban cada vez más severas, esa auto-limitación fue resultando cada vez más inútil. Será William Shakespeare quien se desembarace resueltamente de ella, pues entre tanto el Estado dictatorial se había tornado tan brutal que no existía necesidad de ninguna otra traba. Tanto era así que no sólo amenazaba a los escritores, sino que los encerraba en las cárceles e incluso, si lo juzgaba necesario, no dudaba en ponerles la «camisa de fuerza».

La diversidad, no obstante, se transmitió a la literatura cultivada. Aunque la mayor parte de las tragedias antiguas se han perdido, en el reducido número de las que se conservan se manifiestan numerosas concordancias entre Esquilo, Sófocles y Eurípides. Sobre Orestes, el hijo de Agamenón,

existen tres dramas y, como dice el inglés H. C. Baldry, esto es lo mismo que si existieran tres *Macbeth* escritos por tres genios diferentes.

¿Es algo positivo o negativo que existan tres dramas sobre Orestes? ¿Sería bueno o malo que tuviéramos tres *Macbeth*?

La respuesta no es tan sencilla, sobre todo en lo referido a la segunda pregunta. Tres *Macbeth* tal vez fueran innecesarios. Pero si acaso alguien vacila al respecto, todos estaríamos de acuerdo en considerar catastrófica una decena de ellos.

Retornemos al acontecimiento que se desarrolla ante las puertas de Tebas. Como es bien sabido, el drama que se ocupa del combate entre los dos hermanos es la tercera parte, la única que se ha salvado de la perdida tetralogía sobre la estirpe maldita de Edipo.

En el momento en que se alza el telón, el espectador ignora qué disputa ha tenido lugar entre Etéocles y Polinices, una confrontación tras la cual uno de ellos es expulsado o huye de su patria. Al parecer, se trataba de una lucha por el poder entre los

dos hermanos, quienes habían llegado al acuerdo de gobernar Tebas por turno (una especie de rotación del poder, si utilizamos una expresión actual), acuerdo que fue quebrantado por uno de ellos mientras ostentaba el mando, hecho este que provocó la huida del otro. Todo el desarrollo de los acontecimientos es visto desde una de las partes, la de Etéocles, defensor de Tebas, de modo que se desconoce el «derecho» que asiste a la otra parte, Polinices. Ahora bien, comoquiera que fuese el «derecho» del segundo, incluso suponiendo que él no fuera realmente culpable sino una víctima expulsada sin justificación de la ciudad, en cualquiera de los casos se ha excedido gravemente en su «derecho» desde el momento en que, en su propio interés, ha conducido a los enemigos del país hasta las puertas de Tebas. Es decir, Polinices ha sacrificado la patria a su ambición.

En la posición opuesta se encuentra Etéocles, quien, aun siendo tan culpable como su hermano en la lucha por el poder (la maldición pesa por igual sobre ambos), al situarse en el papel de defensor de la patria se eleva a sí mismo al pedestal del

héroe. Etéocles —pese a lo oscuro que aún resulta— es sin duda una de las figuras más patéticas de toda la literatura griega.

No pocas especulaciones de los estudiosos se refieren al hecho de que, con independencia de que uno de los hermanos acabe como traidor y el otro como héroe, con independencia de que la causa del enfrentamiento entre ambos continúe siendo para nosotros un enigma, es probable que los dos tengan la misma culpa. Una conjetura que habría de sustentarse, al parecer, en la figura de Antígona, su hermana, que comparece al final de la tragedia de Esquilo para convertirse más adelante en el personaje principal de la *Antígona* de Sófocles, cuyo telón se alza inmediatamente después de caer el de *Los Siete contra Tebas*. Antígona, esa admirable heroína de toda la literatura universal, lo es precisamente porque pretende inhumar a Polinices, condenado a no recibir sepultura tras su muerte.

Mas toda esta discusión no es esencial, como tampoco lo es el intento de buscarle explicación a todo de acuerdo con la mentalidad mitológica, que en el drama edípico ve antes que nada el debate del

hombre contra el hado omnipotente —motivo esencial de toda la tragedia antigua—, el cumplimiento de la maldición divina por la que debe ser borrada de la faz de la tierra la estirpe impía en la que se produjo la desobediencia a los dioses; Layo, padre de Edipo, desoyendo la advertencia divina, engendró un hijo, el parricidio de Edipo, el incesto (Edipo se casa con su madre), la muerte de ambos hermanos el uno a manos del otro ante las murallas de Tebas, la condena de su hermana Antígona a ser sepultada viva, que cierra el ciclo fatal.

Tras haber gastado miles de hojas de papel en el famoso complejo de Edipo, buena parte de los estudiosos continúa eludiendo la razón tangible que impulsó a Esquilo a escribir *Los Siete contra Tebas*. Dicha razón no procede de quién sabe qué divagación solitaria del trágico acerca de esa secreta turbación espiritual que habría de denominarse más tarde complejo de Edipo, sino directamente de la esencia de la época, de su agitado torbellino. *Los Siete contra Tebas* constituye la severa admonición que Esquilo les hace a sus compatriotas contra la desunión política y el peligro que procedía de Oriente.

Como hemos visto, en la época de Esquilo, un colosal imperio, el de los persas, se había ido aproximando como una sombra hasta llegar a escasa distancia de las fronteras de la pequeña Grecia. A pesar de que, comparado con ella misma, fuera un imperio atrasado y totalitario, ni su atraso ni su lobreguez impidieron que determinados caudillos griegos, en sus luchas por el poder, requirieran una vez tras otra la ayuda de «los vecinos bárbaros». Los hubo que, cegados por el rencor, huyeron de sus países, solicitaron asilo a los persas y con la ayuda de sus ejércitos marcharon contra la propia patria para tomarse la revancha sobre sus adversarios. Hubo otros, como los señores de Beocia o de Tesalia, que se aliaron durante un tiempo con los extranjeros, y otros hubo, como el hijo de Pisístrato, Hipias, que se unió a los persas en el momento en que éstos se aproximaban a Maratón. A esto se refería sin duda el gran poeta griego del siglo XX, Cavafis, cuando escribió en elogio de aquellos que cayeron en las Termópilas:

*Y aun mayor honor les es debido
cuando prevén —y muchos lo prevén—*

*que surgirá por último un Efiáltes
y los persas terminarán pasando⁵.*

La universalidad de *Los Siete contra Tebas* ha sido ratificada en todos los aspectos por el tiempo. Lo que les ocurrió a los príncipes griegos con los persas se repetiría veinte siglos más tarde, esta vez con intervención de todos los príncipes balcánicos: griegos, albaneses, eslavos. A causa de las ambiciones y luchas intestinas o de los unos contra los otros, una parte de ellos se dejó seducir del mismo modo por un enemigo común que procedía de la misma dirección, el Imperio otomano, la ayuda de cuyos tabores solicitaban cuantas veces se enseñaban los dientes entre ellos.

Si pedían era porque, naturalmente, algo tenían que dar. Al principio ofrecían declaraciones y promesas que, osados e insensatos como eran, pensaban quizás no mantener. Después se desprendieron de sus nombres y, con los nombres, algunos de su

⁵ C. P. Cavafis, *Poemas*, traducción de Ramón Irigoyen, Seix Barral, Barcelona 1994.

propia religión. Descollaron en particular en esta demencia los desquiciados condes y barones albaneses, que trocaron sus hermosos nombres de Gjergj, Gjon, Pal... por los de Mehmet y Ali, y sustituyeron sus títulos de conde o duque por los de bajá o visir como si de un juego se tratara. Un juego que sería su perdición.

En vísperas del ataque turco, había en toda la península de los Balcanes decenas de teatros antiguos, vestigios de tiempos remotos. Un drama representado en ellos tal vez hubiera despertado y hecho entrar en razón a los dementes príncipes. Pero las gradas y los escenarios de los anfiteatros de piedra estaban desiertos desde hacía tiempo. Se había augurado que las tragedias no representadas en ellos se reproducirían en la vida misma, y no ante siete, sino ante setenta, ante setecientas puertas de ciudades, donde la sangre y la pez y el terror correrían como ríos y donde se purgaría amargamente la negativa a prestar oídos a una advertencia. La advertencia lanzada no por un dios, sino por un dramaturgo.

Por otra parte, es preciso señalar que, como toda gran obra de arte, *Los Siete contra Tebas* no puede

ser reducida a una sola idea, por valiosa y noble que ésta pueda ser. En oposición a ese mensaje claro, el drama está repleto de misteriosos centelleos internos, en cuyo descubrimiento los investigadores han tenido y tendrán en el futuro sobrado trabajo. Los paladines de las siete puertas, atacantes y defensores, situados frente a frente como ante un espejo del que irradia y en el que se multiplica el mal, las figuras a menudo enigmáticas sobre sus adargas, la participación activa de aquellas en las refriegas, de esa guisa premonitoria en que por ejemplo las heridas grabadas en el escudo podían ser augurio de las heridas reales, y finalmente el rumbo fatal de los dos hermanos en dirección a la séptima puerta, allá donde debe quebrarse el espejo y ellos se despedazan el uno al otro; todos estos elementos, pese a que se muestran dispuestos ante nosotros con perfecta meticulosidad, fueron sometidos de forma simultánea a un estilo y una atmósfera de carácter onírico. Aquello que podría denominarse «técnica de construcción de un sueño», donde con frecuencia es su final lo que se construye primero para que después dicte todo el resto, resulta muy familiar pa-

ra las tragedias antiguas. Los mensajes divinos, las señales premonitorias sobrenadan en ellas como aves de mal agüero. A partir de aquí, la transposición del augurio de Esquilo dos mil años más tarde para ser aplicado a la amenaza otomana es algo que se deriva de su propia naturaleza.

En la descripción de la noche de Navidad en una aldehuela albanesa, tras referirse a los fuegos festivos, a las danzas y a los candelabros sobre las mesas dispuestas para la cena, Jeronim de Rada⁶ introduce un maravilloso excursio:

En el cielo

Los ángeles celebraban aparte su festín.

El recurso al ámbito celestial siempre ha sido al-

⁶Jeronim (Gerolamo) de Rada (1814-1903). Poeta, filólogo y enseñante, fue destacado partícipe del movimiento renacentista albanés. Nacido en Macchia, Calabria, de ascendencia y cultura albanesas, una de sus principales obras es *Cantos de Milosao*. (N. del T.)

go natural en la poesía balcánica. El fenómeno emana directamente de la Antigüedad, del tiempo en el que los grandes trágicos escribían sus dramas. A ellos corresponde, entre otros, el mérito singular de no haber abusado nunca, al igual que Homero, de ese ámbito. Cabía el peligro, y muy serio, de que, embriagados por la ausencia de límites espaciales y temporales que dicho dominio les proporcionaba, se disiparan, según se dijo antes, en una vana y supuesta libertad.

Por otra parte, el territorio celestial no se transformó nunca entre los escritores antiguos en un refugio donde acudieran en busca de sosiego al abrigo de las tempestades de la época. El mismo hecho de que tal dominio fuera evocado en todo momento desde la tierra (las alturas del Olimpo), estrechamente ligado al dominio de las sombras, al subsuelo, a cuyo infierno podían precipitarse desde el cielo, evidencia que el peso principal siempre residió en la tierra.

La tragedia de Prometeo, drama que por su envergadura titánica no tiene paralelo en el teatro mundial, testimonia como ninguna otra ese recha-

zo de la seducción celestial. El antagonismo que el espectador contempla en escena es arrebatador por su talla y su grandeza. No se trata aquí de la colisión entre dos grupos, aunque éstos aparezcan cargados de remota memoria como en *Las suplicantes*; tampoco entre dos príncipes rivales, aunque se vean estigmatizados por una maldición que hunde sus raíces en la noche de los tiempos, como en *Los Siete contra Tebas*; tampoco entre dos pueblos alineados en bandos enfrentados que marchan el uno contra el otro como en *Los persas*. No se trata tampoco, por establecer una última referencia, de una pugna entre el crimen y la conciencia en el seno del ensangrentado clan de los Atridas, como en la *Orestíada*. En *Prometeo* nos hallamos ante dimensiones incluso más universales, estamos frente al antagonismo entre los mismos dioses por el destino de todo el género humano que puebla el planeta.

Sin embargo, con independencia de los infinitos espacios celestes por donde evolucionan los personajes, del infinito temporal en el seno del cual se desarrolla el drama, independientemente, en fin, de la inmortalidad de los personajes que subraya la

eternidad de la tragedia, el titanismo de *Prometeo* es, ante todo, interior. Está vinculado justamente con la causa por la cual tiene lugar la colisión: el aniquilamiento de la humanidad y su sustitución por una nueva especie humana. El conflicto, pues, se debe a un hecho capital, sin posible retorno.

La inquietud misma alumbrada por la mente del trágico es de magnitudes titánicas (decimos «por la mente del trágico», pues si bien la figura de *Prometeo* como ladrón del fuego divino es obra del anónimo popular, la concepción del drama debe ser obra del propio Esquilo). Porque resulta titánico que más allá de los conflictos cotidianos, de las pasiones, los encontronazos que dividen a los grupos humanos, te invada súbitamente una angustia de otra especie, una angustia que a todos nosotros, pobladores del globo terrestre en la segunda mitad del siglo XX, se nos antoja la angustia nuestra y exclusivamente nuestra: la posibilidad de un aniquilamiento total de la humanidad por efecto de una catástrofe nuclear.

Tal angustia fue completamente ajena a los antiguos griegos. En caso de que existiera para ellos alguna temible figuración del fin del mundo

(aprensión que tornarían más espesa con posterioridad las diversas religiones y sobre todo el medioevo), entre los griegos debió de ser poco perceptible y marginal en comparación, por ejemplo, con la imagen del infierno, que les era mucho más próxima, casi, casi como los sótanos de las casas.

En realidad, en *Prometeo*, más que de aniquilamiento de la humanidad se habla de sustitución de la misma. No por ello palidece sino que, bien al contrario, se torna más imponente la angustia esquílea. Si la perspectiva de la aniquilación de la humanidad había sido durante veinticinco centurias una fantasía que debió esperar al siglo XX para tornarse hacedera, la sustitución de la humanidad (la mudanza para mal de su fisonomía, su alienación, su degeneración, en otras palabras, su desnaturalización) fue desde el tiempo de los trágicos un peligro real, ha seguido siéndolo en el curso de los siglos y continúa siendo y será durante largo tiempo una calamidad posible de acción retardada.

Que Esquilo o cualquier otro escritor antiguo hubiera previsto en sus delirios artísticos la autodestrucción de la humanidad hubiera constituido una ca-

sualidad interesante, aunque nada más que una casualidad, puesto que no estaría basada en ningún proceso real cuya evolución, aun en fase embrionaria, tuviera origen en su tiempo. Ahora bien, la extirpación de raíz de la humanidad para ser reemplazada por una nueva es desde tiempos de Esquilo una ensoñación real de tiranos. Con el paso del tiempo, con el advenimiento de siglos más atroces, éste ha sido el sueño primordial de los más tenebrosos dictadores que haya conocido el mundo. Cuántas veces en sus noches de delirio, frenéticos con los pueblos que dominaban, no habrán soñado e incluso programado pueblos más dóciles y sumisos de mentes resacas y cerebros lavados, en una palabra, otra humanidad, con una fisonomía que sólo su perversidad psíquica podía concebir.

La angustia de Esquilo por preservar la constitución propia de la humanidad (esa humanidad cuyas flaquezas conocía como nadie, pero a la que, sin embargo, amaba) constituye otro de sus mensajes imperecederos. Es esta angustia la que determina el interior titánico de *Prometeo*.

Ignoramos con qué otra humanidad hubiera

sustituido Zeus la existente. Sólo podemos tener la certeza de que habría sido una humanidad peor, pese a que en sus discursos sobre la raza humana del futuro, pronunciados en el Olimpo, allí donde se enfrenta a Prometeo, pudiera Zeus haber profendido las palabras más taimadas. El resto de las deidades escuchan con indiferencia el designio de Zeus. «En su banquete aparte», ellas lo aceptan. Sólo Prometeo, que goza del don de la predicción (y que advierte, por tanto, de la calamidad que sobrevendría), se compadece de los hombres. Se rebela contra Zeus consciente de que se dirige sin remedio hacia su propio sacrificio, lo que confiere mayor fuerza sublime a su acción.

Con el paso de los milenios la figura de Prometeo, «el primer santo mártir del calendario filosófico», como le llamó Marx, no sólo no palidece, sino que, por el contrario, se agiganta de siglo en siglo, como si las centurias adhirieran sobre su bronce la parte más heroica de su propio martirio. De ese modo, de época en época, en lugar de difuminarse, como sucede a menudo con los héroes antiguos, se torna más afín a la humanidad.

Prometeo es condenado por robar el fuego divino, mas, como es sabido, con ser ésta la acusación principal, es decir, la que colma el vaso, a ella se le suman otros delitos de «filantropía». Estos segundos compondrán incluso el principal de los cargos en la causa instruida contra él. Pero, como sucede a menudo en las salas de los juzgados, cuando con el fin de excitar el furor del vulgo se acentúa un acto en apariencia indigno del acusado pese a que en otras de sus acciones concurren peores circunstancias agravantes, también en la causa contra Prometeo se destacaba ante la asamblea de deidades el robo del fuego como algo tan escandaloso como a un tiempo vergonzoso por el robo en sí.

Prometeo, como sabemos, compadecido de la raza humana, que no era más que una muchedumbre de sombras adormecidas, con el fin de librarla de la extinción le otorgó el fuego junto con las artes vinculadas a él, le concedió el recto entendimiento, la memoria, la escritura, los números, la distinción de las estaciones, los remedios curativos, etcétera, etcétera. De este modo, él mismo, símbolo inmortal del rebelde y del mártir, encarna en

idéntica medida el progreso, el genio del trabajo, de la civilización y del libre pensamiento creador. Por curioso que parezca, Prometeo se nos presenta a un tiempo como innovador y como conservador. Innovador, cuando le abre al género humano nuevos horizontes. Conservador, cuando lo preserva de la metamorfosis envilecedora. Sin embargo, cabe decir que para la imaginación humana él es, ante todo, el desafiador de los dioses, el indomable, el mártir milenario. No sólo no teme ni hace concesión alguna a Zeus, sino que tiene el coraje de calificarle de odioso tirano y de predecir incluso su caída. Por todo ello, y sobre todo por no revelar el secreto que Prometeo guarda sobre el fin del señor del Olimpo, a cambio del cual sería liberado por Zeus (en cuántas ocasiones habrán descendido los tiranos a las mazmorras en las que mantenían aherrajados a sus oponentes para arrancarles cualquier mensaje relacionado con ellos mismos, mensaje que en la mayoría de los casos no era producto sino de sus mentes enfermas), debido a todo ello, pues, Prometeo es azotado por el rayo de Zeus y precipitado al abismo.

Asistimos a las palabras finales de la tragedia de Prometeo, tal como nosotros la conocemos. Cuando cae el telón, dejamos al titán abatido bajo una montaña de piedras y rocas, donde permanecerá durante miles y miles de años. Nosotros nos levantamos de la butaca y salimos del teatro, pero muchos siglos atrás, en el anfiteatro al pie de la Acrópolis, los espectadores griegos no hacían sino una pequeña pausa (comían o bebían cualquier cosa que hubieran llevado consigo) a la espera de la continuación del drama. He aquí su superioridad respecto a nosotros; ellos asistieron a la representación de las otras dos piezas de la trilogía, mientras que nosotros no las hemos visto ni las veremos jamás.

Los ojos de miles y tal vez de decenas de miles de espectadores que contemplaron en su totalidad la tragedia de Prometeo están apagados para siempre. Con ellos se han extinguido también dos de las piezas del ciclo. La posibilidad que promete la teoría de Einstein de que puedan llegar a captarse imágenes del pasado mediante el desplazamiento a través del espacio-tiempo, allá donde dichas imágenes

aún no se han manifestado, es puramente teórica. Pues, por más que progrese la técnica de la filmación, resulta poco creíble que una cámara colocada en algún punto del cosmos a la espera de atrapar imágenes de otros tiempos emitidas por nuestro planeta pueda captar, siquiera difusamente, la representación del *Prometeo* de Esquilo hace dos mil quinientos años.

De modo que todo esto no son más que fantasías y nosotros no tenemos otro remedio que hacernos a la idea de la pérdida irremediable. Tampoco podemos encontrar consuelo en la quimera de que quizás esta pérdida fuera semejante a la hipotética desaparición del «Purgatorio» y del «Paraíso» del poema de Dante. Y mucho menos con la incineración de la segunda parte de *Las almas muertas* de Gógol. La pérdida esquílea es la más aciaga.

Puede consolarnos, no obstante, aunque apenas, el hecho de que conozcamos mínimamente el contenido de las dos piezas perdidas de la trilogía. En la intermedia, *Prometeo libertado*, el titán, después de morar largamente sepultado en las entrañas de la tierra, obtiene el perdón de Zeus, bien a cambio

de confesar el enigma relativo a la caída del dictador, bien debido al descontento general que suscitaba su eterno martirio. No se sabe. Sólo se sabe que, en la tercera parte de la trilogía, Prometeo ocupa de nuevo su lugar perdido en el Olimpo y que, además, Zeus le recompensa por sus milenarios padecimientos consagrándole ante el mundo como la deidad del artesanado y la cerámica, honrado en fiestas tradicionales repletas de antorchas (alegoría del fuego, causante de sus tormentos) y representado en las piezas de cerámica con una corona de sauce en torno a la cabeza, evocación amarga de la corona de grilletes del suplicio.

De la continuación de la trilogía prometeica emana una serie inevitable de preguntas. ¿Existe acaso en la figura del titán una contradicción esencial entre su posición de partida, cuando desprecia todo perdón de Zeus, y el perdón que realmente un día le llega, asistido, para mayor abundamiento, de reparación? ¿Se produce una dejación recíproca entre los dos enemigos inmortales, y, en el caso de que así sea, quién fue el primero en retroceder, Prometeo o Zeus? En una palabra, por utilizar una

expresión actual, ¿acaso tiene lugar una *desheroización* del protomártir?

Las cuestiones planteadas no son baladíes, sino de tal calibre que se diría que el tiempo hubiera hecho desaparecer el resto de las piezas de la trilogía justamente para evitar darles respuesta.

La clave para explicar en alguna medida este dilema debe buscarse no dentro de la trilogía esquílea, la cual, como después veremos, juzgada desde la perspectiva y la mentalidad de los antiguos griegos, no contiene contradicción alguna relativa a la figura de Prometeo; la contradicción se encuentra fuera de ella, precisamente en un fenómeno que aparece de modo excepcional en la literatura mundial, un fenómeno, podría decirse, único, que sólo distingue a obras universales como esta tragedia. Consiste en la enmienda que los siglos, los pueblos y países diversos, los miles de mártires de la estirpe prometeica y los millones de adeptos suyos aportan a la figura del titán portador del fuego. En una palabra, este drama ha engendrado el fenómeno magnífico de la co-autoría entre su creador y el conjunto de la humanidad posterior. Prometeo, a quien

Esquilo sustrajo de entre los mitos populares, no cesó de ser rectificado y enriquecido con innumerables e innominados dramas, lo mismo que el río al que alimentan millares de arroyos (en este caso arroyos de sangre), para llegar a nuestros días un tanto modificado.

Así, puede percibirse una controversia muda y tácita entre el trágico y la humanidad a propósito de la figura de Prometeo, entre la forma en que la concibió el primero y cómo la ha enmendado la segunda. La cuestión de quién tiene la razón ha quedado por sí misma resuelta en favor de la humanidad. Pero, por otra parte, sería injusto acusar al trágico de torpeza.

La trilogía de Prometeo, al margen de la genialidad y la perspicacia de Esquilo, es, ante todo, criatura de su tiempo. Por más que la mirada del genio haya rebasado en muchos aspectos su época, en muchos otros se mantiene dentro de sus límites. Para la mentalidad de los antiguos griegos, las hostilidades prolongadas e irreconciliables eran condenables. No debemos olvidar que nos estamos refiriendo al género dramático, en el que la mentalidad del mo-

mento influía de forma directa a través de los asistentes al teatro antiguo. Para el espectador griego habría resultado incomprensible una obstinación, por imponente que fuera, tan desmedida como la que exhibían ambas deidades olímpicas. Tenía que haber una solución, y ésta no podía ser otra que el fin de la confrontación. Sin embargo, si bien se ignora cómo se alcanzó el pacto, algo sí se sabe con certeza: en el enfrentamiento milenario, Zeus no ganó gran cosa, excepto posiblemente satisfacer su amor propio, o conocer aquella revelación tan valiosa a propósito de su derrocamiento futuro; Prometeo, en cambio, junto con la libertad, obtuvo bastante más. Libró, en primer lugar, a la raza humana de su aniquilamiento y sustitución por otra nueva. Fue proclamado divinidad de cuanto se relaciona con el trabajo y las artes, y su imagen coronada de sauce quedó inmortalizada en toda la cerámica antigua. De este modo, siempre según la mentalidad de los griegos de antaño, su pacto con Zeus fue, en tales condiciones, digno y razonable.

La audacia creadora de Esquilo fue de estirpe marcadamente prometeica. *Prometeo encadenado* es

la sola de sus tragedias y la única de la Antigüedad griega donde Zeus aparece como personaje negativo. Es comprensible que en las otras dos tragedias de la trilogía la furia contra Zeus se haya atenuado o extinguido por completo, pero basta con lo que Esquilo presenta en la primera de ellas; ya ha ido suficientemente lejos. Zeus es motejado por Prometeo como el feroz tirano que es, pero además se nos muestra la senda por él recorrida para alcanzar el poder: una sucesión de crímenes y violencias sin parangón, entre los cuales uno solo, el del derrocamiento de su padre, Cronos, a su vez ejecutor del suyo propio, Urano, bastaría para hacer estampar en el emblema del linaje de los dioses el parricidio político.

A esto está vinculada la espléndida idea de Esquilo de que los dioses por los que juraban sus contemporáneos, incluyendo al propio Zeus, hubieron de recorrer asimismo un largo trayecto de pulimento antes de civilizarse y amansarse.

Pero ¿se amansaron realmente los señores del mundo en tiempos de Esquilo y acaso después? Y ¿contribuyeron en alguna medida a su pulimento

las tragedias griegas, incluidas las de Esquilo, algunos de cuyos personajes, principalmente divinidades, son presentados según el principio aristotélico, no tal cual son, sino tal y como deberían ser?

La experiencia de la humanidad atestigua que las mencionadas tragedias en nada han contribuido a un aplacamiento y civilización de los poderosos. Por el contrario, con el paso de los siglos el mundo fue conociendo déspotas cada vez más atroces, en cuyas cortes y palacios sucedieron crímenes y luchas por el poder mucho más aterradores que los de los Atridas o de la estirpe de Edipo rey.

¿Podríamos concluir entonces que todo este arte genial, todos sus mensajes y advertencias han sido infructuosos? Jamás podrá decir nadie cosa semejante.

Porque si Esquilo les recuerda a todos que, si bien los dioses y los poderosos ciertamente fueron en otro tiempo groseros y brutales, aunque ahora se hayan civilizado, está efectuando un llamamiento, estableciendo una norma, proponiendo un semblante para los señores del mundo. Que ellos acepten o no este nuevo semblante, esta máscara, es

asunto suyo, pero la proposición en sí es entre tanto un hecho que ejerce su influjo. Si los dioses rechazan el semblante que se les propone y se obstinan en proseguir su salvajismo, peor para ellos. El llamamiento que se les ha hecho, *¡Civilizaos!*, no habrá sido ni mucho menos en vano. Recuerda a todos que se encuentran muy lejos de ser quienes deberían ser, por lo que tal llamada se transforma en fuente de incitación a la revuelta perpetua contra ellos.

Los tiranos, después de Esquilo, no experimentaron el menor amansamiento, por eso mismo la humanidad fue paulatinamente cincelando la figura de Prometeo. Mas este hecho no debe hacernos tampoco perder de vista que fue el gran trágico quien lanzó el reto por vez primera y creó algo sin lo cual el mundo sería más inconsistente y mortecino, el «prometeísmo».

«Al fondo de la escena, el palacio de los Atridas.» Ésta es la anotación que debía abrir la *Orestíada*, obra monumental, la única que ha llegado completa hasta nosotros del cataclismo esquiléo. Que la anotación pueda ser del propio autor o proceder de una puesta en escena posterior no reviste importancia. Ante nosotros se halla el palacio con sus tres puertas, en cada una de las cuales se desarrollarán los más trágicos acontecimientos que pueda concebir la mente humana. Por una de las puertas entrará, pisando la alfombra púrpura, el rey Agamenón, para no salir jamás. Por la misma o por otra saldrá la reina Clitemnestra con el hacha ensangrentada en las manos, intentando legitimar el crimen que acaba de cometer. Por una de esas puertas entrará después su hijo Orestes, para salir

también él, esta vez con la espada matricida en una mano y en la otra el manto-red manchado de sangre seca, con ayuda del cual su madre dio muerte a su padre. Y, al igual que los demás, también él justificará ante el mundo la muerte que ha perpetrado, si bien aparecerán entretanto las Erinias para oscurecerle el juicio y mudar su habla en un delirio.

Pero tales crímenes no son sino «hijos y nietos de viejos crímenes» que durante años han alentado en aquel palacio. Sus muros han visto y oído hechos aterradores, de entre los cuales nosotros asistimos únicamente a los actos finales. Asesinatos entre hermanos por el poder, banquetes macabros en los que al huésped se le sirven como manjar los miembros de sus propios hijos, noches de pesadilla por las conciencias atormentadas, maldiciones, angustias y presagios de crímenes futuros. Todo ello nos va siendo lentamente revelado por el coro, ante el cual se despliegan los últimos eslabones de esta pesada cadena. Como se sabe, el argumento de esta calamidad lo extrae Esquilo de las antiguas epopeyas orales, en las que se habla de la maldición que pesaba sobre el pa-

lacio de los Pelópidas (o Atridas), donde la venganza de sangre gentilicia entretejida con la lucha por el poder no cesaba de originar muerte tras muerte. La idea de Esquilo de que el crimen engendra crimen está subrayada en esta obra más claramente que en parte alguna. Pero la trilogía está repleta de otras grandes cuestiones a propósito de la guerra y la paz, en torno al infortunio que gravita no sólo sobre la víctima vencida, sino también sobre el agresor triunfante, acerca del castigo de toda desmesura, sobre el sacrificio en aras de la ambición, sobre las relaciones individuo-Estado, conciencia-subconsciencia, deber-pasión, etcétera. El propósito anti-tiránico atraviesa la trilogía de principio a fin. Una vez tras otra el anuncio de una muerte en palacio se vincula con la desazón ante la posibilidad de que vaya a ser entronizado un nuevo tirano. Así, por ejemplo, cuando se da a conocer el asesinato de Agamemón, el coro antiguo, por la cadencia del discurso y la turbación interior que expresa, se asemeja a un grupo de periodistas actuales a las puertas de un edificio presidencial en cuyo interior acaba de producirse un golpe de Estado.

Uno de los principales temas de la obra es el problema de la supremacía de la filiación consanguínea paterna o materna. Aunque simple en apariencia, es ésta una de las cuestiones fundamentales que sustenta todos los códigos jurídicos antiguos y nuevos, y que ha concitado innumerables dramas sobre la superficie del globo terráqueo.

En la *Orestíada* la pregunta se plantea en términos exactos y concisos: ¿de dónde procede la familia gentil, de la madre o del padre? Las viejas deidades, las Erinias, se inclinan por la madre; las nuevas, Apolo y Atenea, por el padre. Engels dice que éste es el cuadro dramático de la lucha milenaria entre el derecho materno agonizante y el derecho paterno que logró la victoria sobre aquél. Pero este motivo era, pese a todo, demasiado remoto para cautivar a Esquilo si no le hubiera servido de núcleo al que enriquecer con otras ideas nuevas, como la anteriormente mencionada, e incluso con motivos aún más cercanos tomados de la impetuosa vida contemporánea, como el asunto del Areópago, el tribunal de los atenienses, cuyo reforzamiento

to o merma de atribuciones era causa de disputa en su tiempo, o el de la alianza Atenas-Argos, etcétera.

El problema del «derecho», que atraviesa como hilo conductor toda la creación de Esquilo, es tratado aquí ampliamente como una devastadora confrontación entre el derecho antiguo, el de las Eri-nias y de la justicia por la propia mano mediante la venganza de sangre, que agoniza, y un nuevo «derecho», el del engranaje estatal.

Mas, como toda gran obra artística, la *Orestíada* supera cualquier juicio esquemático. El drama del crimen y de la venganza, de las angustias y de la lucha por el poder, de la pugna entre distintas leyes y su abolición, de los sueños confusos y de los presentimientos, posee tales proporciones que un episodio suyo siquiera periférico es capaz de englobar, por ejemplo, toda la historia de la guerra de Troya, incluso con una extensión temporal y espacial más amplia que la que hallamos en la *Iliada* y en la *Odisea*.

La acción de la trilogía comienza el día de la toma de Troya, aunque de forma gradual vamos co-

nociendo todo lo acaecido en esa guerra que es, de entre las que han tenido lugar hasta el presente en nuestro planeta, incluidas las dos guerras mundiales del siglo XX, la que ocupa el lugar principal en tanto que engendradora de obras maestras en el terreno literario. De este modo, también nos llegan noticias de aquella noche fatal en que dio comienzo, según los antiguos griegos, el infortunio de Troya. Hacia el amanecer de aquella noche, Helena:

*Y ella, entonces, dejando
a su patria tumultos
de escudos, arneses de la hueste,
y armamentos de naves,
y trayendo a Ilíón la ruina, en vez de dote,
la puerta de su hogar cruzó con diligencia,
repleta de criminal audacia⁷.*

Después de lo cual, en versos sobrios y de ex-

⁷ *Tragedias completas, Agamenón*, traducción de José Alsina Clota, Cátedra, Madrid 2000.

traordinaria belleza, conocemos el duelo que se abatió sobre el palacio del que huyó la reina, el arrebató de Menelao, el marido abandonado, el llamamiento a la guerra y la concentración del ejército griego en Áulide (donde Agamenón, el comandante en jefe, sacrificará a su propia hija), el inicio de la campaña, el desconsuelo que anega todos los rincones de Grecia, a la que llegan a diario desde Troya noticias de muertes y urnas con cenizas y, finalmente, la noche de la caída de Troya, la terrible matanza donde los griegos «sobrepasaron la medida de su propio derecho» y cuyo peso cargarían durante siglos sobre su conciencia.

En fin, toda una enciclopedia de la primera guerra mundial conocida por la historia de la humanidad, guerra en la que se enfrentaron decenas de Estados y pueblos y que como ninguna otra quedó anclada en la memoria del mundo. En sólo unas páginas, mediante algunas breves intervenciones y rememoraciones, el gran trágico ha introducido casi al completo la gran campaña en un drama que trata otro asunto. En cada una de estas fugaces y relampagueantes iluminaciones se des-

pliegan imágenes que suscitan serias reflexiones. Detengámonos sólo en una de ellas, el sacrificio de Ifigenia en Áulide, el puerto donde está congregada la flota griega a la espera de la partida. Los vientos son adversos, el ímpetu belicoso se resiente, el adivino Calcante aconseja el sacrificio de la doncella, que Agamenón, tras momentánea duda, acepta.

Tal es el testimonio de Esquilo y de toda la literatura griega antigua, pero el lector actual intenta descifrar una verdad más precisa oculta en la bruma mítica. ¿Qué vientos adversos impedían partir a la flota griega, quién era en realidad Calcante y, sobre todo, por qué razón llevó a efecto Agamenón el sacrificio?

Los estudiosos han dado respuesta a algunas de estas preguntas, a otras no. Calcante, por ejemplo, es uno de los personajes más misteriosos en todas las obras antiguas en las que aparece. Resulta tan nebuloso que Shakespeare afirma que el principal adivino de los griegos no era sino un probable renegado troyano, tal vez enviado por Príamo para desbaratar la expedición que se ini-

ciaba, pero que, al parecer, se pasó realmente a los griegos o, como poco, desempeñó un doble papel en el curso de toda la guerra. ¿Tenía buenas o malas intenciones su consejo? ¿Pretendía ofuscar y dividir aún más a los griegos, que con tantas dificultades habían logrado congregarse finalmente en Áulide (papel clásico de un especialista en intoxicación), o servía a algún otro propósito? El hecho de que la flota griega no consiguiera partir durante largo tiempo hacia Troya debe de ser una verdad histórica. Detrás de los vientos adversos no es difícil adivinar la discordia entre los griegos, el cálculo de las fuerzas, las oscilaciones de las alianzas, en fin, las intrigas de Troya. Conforme a los datos de ciertos autores antiguos, si la guerra de Troya se prolongó durante diez años, aproximadamente los mismos duró el proceso de agrupamiento del ejército multi-estatal griego. Puede que el consejo de Calcante se atuviera a las instrucciones de su patrón, Príamo, pero también puede que fuera contrario a esas órdenes, si es que se había convertido realmente en un renegado. Lo más probable, sin embargo, es que no exis-

tierra consejo alguno de parte de Calcante y que el sacrificio de Ifigenia respondiera a un frío cálculo debido a la así denominada *raison d'Etat*: Agamenón inmoló a su propia hija no sólo para encumbrarse, tal como le acusa con razón su mujer, sino, ante todo, con el fin de granjearse el derecho de exigir a los demás sacrificios y sangre en una guerra que no tardaría en transformarse en un matadero. Se trata de una práctica nada infrecuente entre los caudillos.

La suposición y último interrogante referido a si se llevó a cabo realmente o no la inmolación de Ifigenia (interrogante que suscita la propia mitología griega mediante otra variante del episodio según la cual, en el último instante, Ártemis colocó bajo la espada del sacrificador una cierva), no echa por tierra sino que refuerza el argumento anterior. La organización de una representación semejante, un falso sacrificio, subraya justamente el frío cálculo que preside la acción y su objetivo.

Una resonancia sorprendentemente moderna suscita en los lectores del presente la descripción de la denominada fatiga de la guerra que padecen los

soldados griegos en la campaña de invierno ante Troya, la pesadumbre que se abate sobre toda Grecia, donde en cada morada:

*Cada cual sabe a quiénes despidiera,
pero en vez de guerreros, son urnas y cenizas
lo que al hogar regresa⁸.*

Y más abajo: el fragor de la murmuración popular contra la guerra que, desde lejos, devuelve a las mujeres «en lugar de hombres, ligeras urnas con pesado duelo». Y aún peor, en la «odiosa tierra enemiga»:

*[...] otros allí mismo, junto al muro
con sus formas intactas,
por tumba tienen un pedazo
de la tierra de Troya⁹.*

Semejante psicosis colectiva por una guerra que

⁸ Agamenón, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

se libra en un país lejano recuerda de modo sorprendente la vivencia y la pesadumbre internacionales que engendraron en la segunda mitad del siglo XX la guerra de Corea, después la de Vietnam y, más recientemente, la campaña de Afganistán. Conocemos lo sucedido en Troya merced a Homero, pero gracias a Esquilo sentimos que Troya se adapta al siglo XX como a ninguna otra época. En *Los persas* Esquilo observa Grecia desde la distancia, desde el campo enemigo; en la *Orestíada*, desde Grecia observa del mismo modo a Troya, como si fuera ciudadano suyo.

Tan entrañable como si hubiera sido escrita por la pluma de un troyano y tan próxima a nosotros como si se tratara de la caída de Moscú o de París, resuena la descripción de la noche fatídica en que cae Troya, la bárbara matanza que consuman los griegos, los clamores «bien distintos de vencedores y vencidos ante su suerte desigual» y la cercanía del alba, cuando

*[...] a los otros, a los vencedores,
la nocturna fatiga tras la lucha*

*los acomoda, hambrientos, a almorzar
de los bienes que la ciudad encierra*¹⁰.

A continuación vendrá el regreso a la patria de los griegos, de quienes «sobrepasaron su derecho a la venganza», por lo cual a partir de ahora deberán expiar la hecatombe perpetrada con penosas noches de remordimientos y de hachas ensangrentadas, blandiendo las cuales, ahora triunfadores, se acometerán los unos a los otros. Nosotros seremos testigos de lo que ocurrirá en el palacio de uno de sus caudillos, precisamente el del comandante en jefe de la expedición, Agamenón, el palacio con tres puertas, cada una de las cuales presenciara calamidades, cada cual más funesta que la anterior.

Tal es la *Orestíada*, una corona engastada de piedras preciosas, en la cual una sola, la evocación de Troya, posee el valor de una mini-*Iliada* y la facultad, con su fulgor, de evocar todos los fuegos y la tragedia toda de Troya. El resto de las gemas

¹⁰ *Ibid.*

acaban de componer una corona de tonalidades a cual más sorprendente, entre las que, no obstante, siempre destaca ese rubí bermejo que irradia hacia nosotros, a dos mil quinientos años de distancia, sus estremecedores destellos. No es otro que el motivo de la venganza y del derecho de la sangre, particularmente familiares a los albaneses.

Una de esas tardes que te ha decepcionado ya varias veces, hallas un libro que puede, como pocos, hacerle compañía a la lectura o la especulación en torno a Esquilo. De cuando en cuando interrumpes la lectura de la *Orestíada* para acudir a ese libro tal como se hojea el diccionario de griego antiguo, o haces lo contrario, cierras el libro inaudito para reabrir la *Orestíada*.

Artículo 52. El camino de la aldea y el camino grande [son francos], no hay hombre que pueda vedárselos a nadie. Por donde pasa la gente pasa también el ganado, pasa el vivo y se pasa con el difunto. Y aun habiéndose derruido, hundido o anegado el camino grande, pasarán por él el caminante y el ganado, la novia con su cortejo y la comitiva con el difunto.

Artículo 57. Si la mujer mata al marido y se encomienda al cuñado dar muerte a la cuñada por haberle matado al hermano, tal acción no la legitima el *Kanun*. La sangre de la mujer no es equivalente a la sangre del hombre, por eso de la sobre-tasa de la sangre del marido responderán los parientes de la mujer.

Artículo 61. La esposa no tiene potestad ninguna sobre los hijos ni en la casa. Si el hijo mata a la madre incurre en sangre con los parientes de su madre.

Artículo 243. Los huesos de la sepultura y el mojón de la linde son iguales ante el *Kanun*. Remover la linde es uno y lo mismo que remover los huesos de los difuntos.

Artículo 602. La casa del albanés es de Dios y del amigo¹¹.

Artículo 620. Si entrara el amigo en casa, aunque haya sangre de por medio, le dirás: «¡Sé bienvenido!».

¹¹ Amigo, *miku* en albanés. A este respecto, cualquiera que reclama y/o es objeto de hospitalidad en sentido amplio; huésped. (N. del T.)

Artículo 645. A quien le sea afrentado el amigo todas las cosas le serán dadas con la mano izquierda y por debajo de la rodilla hasta que sea reparado el ultraje.

Artículo 649. Sentencia el *Kanun*: se perdona la afrenta al padre, al hermano y hasta a los primos sin descendencia, pero la afrenta inferida al amigo jamás se perdona.

Artículo 695. La cadena de generaciones de la sangre y del linaje se extiende hasta el infinito para los albaneses de la montaña.

Artículo 697. Cuatrocientos fuegos que haya engendrado un albanés, entre sí ni se toman ni se dan, es decir, no emparentan.

Artículo 698. Los vínculos de parentesco proceden ya de la sangre ya de la afinidad.

Artículo 699. Los vínculos de sangre derivan de la parte del padre, los de afinidad, de la parte de la madre.

Artículo 700. La descendencia de la parte del padre se llama «árbol de la sangre» [consanguinidad].

Artículo 701. La descendencia de la parte de la madre se llama «árbol de la leche» [afinidad].

Artículo 887. El precio de la vida del hombre es uno solo, tanto para el bueno como para el malo. Cada cual se tiene por bueno y se dice: «¡Soy hombre!», de forma que quien le saluda le pregunta: «¿Eres hombre?».

Artículo 901. Cuando se disparan el uno al otro dos hombres después de disputar y los dos caen muertos, salen cabeza por cabeza o sangre por sangre.

Artículo 903. Si uno de ellos resulta muerto y el otro malherido, entonces el herido resarcirá la sobre-tasa del coste de la sangre del muerto.

Artículo 917. La sangre no se pierde jamás¹².

Artículo 1238. Es de ley clamar y lamentarse¹³ tres veces sobre el difunto repitiendo nueve veces las palabras «¡Infortunado mío!».

¹² *Gjaku s'hupë kurr*: la sangre no se pierde jamás, no se extingue, debe ser vengada. *Hupës* es el muerto (o el injuriado) cuya sangre (u ofensa) aún no ha sido vengada por los suyos de acuerdo con el *Kanun*. (N. del T.)

¹³ *Bën gjëmë*: dolerse con gemidos y lamentos, gritos y alaridos por el muerto, que es lo que hacen los *gjëmëtarë* o *gjamëtarë* anteriormente citados. (N. del T.)

Artículo 1251. Los amigos que se arañan el rostro en la muerte del amigo no se lavarán la cara ensangrentada ni en la casa, ni en la aldea del difunto, ni tampoco en el camino, mas sólo cuando lleguen a su propia casa.

Artículo 1252. El luto por la muerte de alguien de la casa, por hombres, no por mujeres, se guardará durante un año.

¿A qué clase de constitución pertenecen estos sorprendentes artículos? ¿Son acaso fruto de la fantasía? ¿Tal vez retazos de recuerdos procedentes de páginas impresas o transmitidos de boca en boca desde la distancia?

No es ni lo uno ni lo otro. No son más que 21 de los 1.263 artículos del Código consuetudinario albanés, publicado en el año 1933 de acuerdo con el manuscrito del fraile Shtjefen Gjeçov en su obra monumental *El Kanun de Lek Dukagjin*.

Cuando fueron compilados y codificados por Gjeçov aún seguían en vigor e incluso, como para cerrar un círculo fatal, el 14 de octubre del año 1929, a las tres de la tarde, el propio religioso fue muerto de una forma y en unas circunstancias se-

mejantes a las que se mencionan en el vetusto Código.

Este código fue la auténtica constitución de los albaneses durante muchos y muchos siglos hasta la segunda guerra mundial. Transmitido oralmente de generación en generación, minucioso, implacable, omnipresente, abarca por entero la vida y la muerte humanas, estableciéndolo inflexiblemente todo, desde las fórmulas de cortesía para servir el café, cuyo quebrantamiento podría ocasionar una enemistad mortal, hasta la quema, a modo de punición, de una comarca entera.

Verdadera enciclopedia de la grandeza y de la insensatez, es tanto lógico como ilógico, tan trágico como grotesco.

Pero hay en él una resonancia que al hombre culto le resulta reconocible, una cualidad de máscara que turbiamente le recuerda algo. Esquilas de ganado y ladridos de perros del aprisco, molinos, forjas, asambleas deliberantes de hombres, partidas de caza, ceremonias nupciales, etcétera, se interrumpen con la intromisión brutal de la muerte y la violencia: muertes, horrores, raptos de mujeres, afrentas en la

mesa del banquete, violación de la hospitalidad, venganza de sangre generación tras generación, legitimidad del derramamiento de sangre, ilegitimidad, juicio del tribunal de ancianos, ceremonias mortuorias, sepulturas..., etcétera, etcétera.

Toda una población obsesionada por la búsqueda del «derecho», por el cuidado de no sobrepasar la medida de las cosas, por el terror al envilecimiento de la sangre, al incesto y al caos, y por encima de todo por una fatalidad que permanece suspendida sobre la totalidad de las cosas como un sol frío del cual nadie puede escapar.

¡Pero si ésa es la atmósfera de las tragedias antiguas!, dirá alguien. Así es justamente. Y puede añadirse que resulta difícil hallar otra existencia que se encuentre tan próxima al teatro como la que aparece descrita en el código consuetudinario de los albaneses.

Las sombras y las máscaras se asemejan, y esto no es casual. Desde hace miles de años los albaneses han estado lindando con los griegos. Con los antiguos y con los nuevos.

Es cosa hace tiempo admitida como incontrovertible que la antigua literatura griega se nutrió de todos los focos artísticos adyacentes que prosperaban en torno a los territorios de Grecia, de los mitos asirio-babilónicos y egipcios, de antiquísimos poemas como el *Gilgamesh* y, naturalmente, con mayor intensidad aún, de las fuentes que manaban en las inmediaciones de las fronteras naturales de Grecia, las de sus vecinos balcánicos. Estos veneros vertían día y noche con generosidad, en dirección a la metrópolis artística griega, fragmentos de tesoros espirituales que venían a engrosar su propio tesoro colosal. Mitos enteros o porciones de mitos, retazos de poemas orales, las más sorprendentes figuraciones artísticas, nombres de divinidades celestes e infernales se encaminaban

lentamente hacia el universo griego, agregándose a él, enmendando o reconstituyendo los astros de su firmamento.

No obstante, pese a ser aceptada tal tesis casi de forma unánime, es preciso señalar que en el incontable acervo de estudios consagrados a la literatura griega antigua son todavía insuficientes las investigaciones que vinculan esa literatura, sus raíces y mensajes, con la historia, la mentalidad y el sustrato común de los pueblos de la península Balcánica, con los más próximos y remotos vecinos de los griegos de antaño.

Son varias las circunstancias que han contribuido a fomentar esta concepción un tanto desvinculada de su propio territorio a propósito del más extraordinario tesoro espiritual de nuestro continente.

Entre los motivos principales figura sin lugar a dudas el puente latino-romano a través del cual se transmitió la literatura griega a la herencia europea. Fueron los romanos quienes, después de entusiasmarse, de dejarse conquistar por ella (lo que indudablemente constituye un mérito suyo), la editaron, la reeditaron, la tradujeron y exploraron

ampliamente. Fue así, acompañada, antes que nada, de los comentarios romanos como emprendió su camino hacia el conocimiento universal.

Es precisamente ahí donde se produjo la primera de las mutilaciones sufridas por esa literatura. A pesar de la benignidad romana para con el arte griego, no se debe perder de vista ni un solo instante que los romanos eran invasores, y además de los más groseros y contumaces que haya conocido la historia. En su condición de tales, jamás se encontraron en disposición de concebir los hondos pozos de donde emergían los preceptos y mensajes de un pueblo, los que establecen y programan su arte. Arrogantes y desdeñosos ante los pueblos sometidos, menos aún podían comprender los romanos las influencias recíprocas entre los distintos pueblos balcánicos y muy en especial el intercambio de sus tesoros espirituales.

Desgraciadamente, los condicionamientos, las investigaciones y las tesis latinas sobre la literatura griega antigua adquirieron cierto estatuto de oficialidad en el mundo europeo. Las mencionadas tesis se mantuvieron tras la caída de Roma y bastantes de

ellas sobreviven todavía hoy, con independencia de sus refinamientos formales...

El desarrollo, por una parte, de los países europeos occidentales y el atraso, por otra, de los países balcánicos, que cayeron bajo sucesivos y oscuros dominios, acrecentaron todavía más el menosprecio de las metrópolis hacia el territorio que había engendrado una vez fascinantes obras maestras. El desprecio romano sería sustituido por el desprecio común de los grandes Estados occidentales, los cuales, pese a los reiterados llamamientos de Byron o Shelley, Goethe o Hölderlin, bien pronto olvidaron a quién le debían sus raíces culturales.

En su desdén por la suerte de los pueblos balcánicos, es comprensible que dichos países consideraran la literatura y el arte griegos como un tesoro universal y, a su entender, los tesoros del patrimonio universal no tienen patria.

El trágico atraso de los pueblos balcánicos daría lugar, entre otras consecuencias, a una participación poco apreciable de sus escasos científicos y filósofos en el concilio mundial sobre la Antigüedad. Los propios dueños de la casa quedaron de este mo-

do excluidos durante muy largo tiempo. Pero en el siglo XIX, tras el triunfo de la independencia griega y, más tarde, durante la turbulenta época que atravesaron el resto de los pueblos de la península hasta la completa liberación de los Balcanes del yugo otomano, la voz de los investigadores autóctonos se haría oír cada vez más y poco a poco alcanzaría a influir en los científicos de fuera. Los sabios albaneses, por ejemplo, convencidos de que, cuando se trata del común sustrato cultural balcánico, a los albaneses, en tanto que uno de los pueblos de mayor raigambre de la península, les asiste el derecho a un pronunciamiento que merece ser tomado en consideración, han escrito y se han referido en multitud de ocasiones a los numerosos hilos que vinculaban el arte griego con las fuentes balcánicas en su totalidad y con las albanesas en particular. A la par, destacados científicos y estudiosos de otros países como Han, Lambertz, Jokl, Gesemann, etcétera, no sólo aceptaron este planteamiento como incuestionable, sino que aportaron una notable contribución a investigaciones e indagaciones ulteriores. Los estudios en el plano comparativo interbalcáni-

co continúan aún hoy. Así, por ejemplo, en uno de sus libros, del año 1986, Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet reproducen, traducida al francés bajo el título *Un Edipo rumano*, una antigua balada, recogida y publicada en 1967 en Bucarest por los rumanos mismos. La analogía que los mitólogos franceses hallan entre el mito de Edipo y la balada rumana es del todo evidente y resulta ciertamente penoso que estudios comparativos semejantes sean todavía tan escasos. En realidad son decenas las viejas canciones y baladas de los distintos pueblos de la península Balcánica que reflejan, en unos casos claramente y en otros de forma desvaída, los ecos del mito de Edipo así como del resto de los mitos antiguos. Son ante todo perceptibles en la mayoría de los cantos que evocan la migración militar y la provocada por motivos económicos.

La emigración militar y la económica constituían dos de los más terribles dramas del hombre balcánico. El servicio militar, que en tantos países era un hecho más o menos normal, entre los balcánicos adquiría proporciones infernales. La obligación misma, en las circunstancias de un imperio co-

losal como el turco, de realizar el servicio en regiones tan lejanas como los desiertos del Yemen o de Arabia Saudí, bastaba para otorgarle la tonalidad de la tragedia. Una parte de los reclutas no regresaba jamás y los demás volvían transformados por la prolongada duración del servicio o por el sol del desierto. En esas baladas, en extremo tristes, se canta al no-retorno o al retorno (que poco se diferenciaba del primero) de los reclutas.

La emigración económica, que dio comienzo inmediatamente después de la liberación de los Balcanes del yugo turco (como para no dejar carentes de infortunios a los pueblos de la península), tenía las dimensiones espaciales de la anterior, sólo que aquí los desiertos arábigos eran sustituidos por los Estados Unidos, Australia, etcétera. Como en el caso anterior, también en éste una parte de los que se iban no regresaban jamás o, cuando lo hacían, volvían irreconocibles.

Para cantar ambas aflicciones, parece que los pueblos balcánicos ahondaron en su memoria artística común y de la oscuridad de sus pozos sacaron de nuevo a la luz los viejos modelos, el mecanismo

artístico que ya había engendrado una vez «las canciones de la ausencia y del retorno» (*the songs of absent and return*). Las sombras de Odiseo, Agamenón y Edipo estaban todas allí, junto con la impedimenta de los reclutas o los baúles del emigrante que esperaba con angustia el desembarco en suelo estadounidense. Ni la vida cuartelera en el desierto, ni las luces de Manhattan o de Brooklyn, consiguieron borrar de sus conciencias las inquietudes artísticas de antaño. De ahí que, cuando llegó el momento de cantar los nuevos dramas «de la ausencia y del retorno», rehusaran las imágenes que les ofrecía el desierto arábigo o la corteza de asfalto norteamericana y se volvieran hacia los viejos moldes, aquellos en los que se había vaciado en otro tiempo el magma de los poemas arcaicos y del teatro trágico. De modo que, lejos de conformarse con las baladas que cantan el tedio del soldado, la vida en el cuartel, las penurias económicas de la familia que le espera, la muerte que le amenaza durante el servicio, etcétera, etcétera, la musa popular buscó dimensiones todavía más universales para este drama. El tema del matrimonio fuera del clan (en albanés *fisi*: la familia

ampliada, la *gens* griega) y el del posible incesto entre hermano y hermana, aquel motivo que ya había tratado Esquilo en *Las suplicantes* y que, en la alta Edad Media, todos los pueblos de los Balcanes cantaron en la balada del hermano muerto, fue adaptado por la musa popular a la contemporánea pesadumbre causada por el servicio militar. Numerosas baladas aluden a la posibilidad del incesto entre el hermano soldado, al que nadie reconoce a su regreso después de tanto tiempo, y su hermana, con la cual pretenden erróneamente casarle. Mientras que, bajo la indumentaria del emigrante que retorna al fin de Estados Unidos o de Australia, se manifiesta de improviso Edipo. Aunque el drama de Edipo se desarrolla en sentido contrario. No es el hijo sino el padre el que emigra por largo tiempo y, en consecuencia, no es el hijo el que mata a su padre, sino el padre quien a su regreso mata al propio hijo, tomándole por amante de la madre, es decir, de su esposa. En las baladas populares balcánicas actúa, en el caso de incesto hermano-hermana, un mecanismo que se podría denominar «interrupción del mal sueño en el último instante» (siempre concurre

una causa, un recuerdo, una señal que evita la consumación del incesto). En el del «regreso del emigrante parricida» interviene, en cambio, el mecanismo del malentendido. A ello se debe que algunos estudiosos hayan calificado sus desenlaces de «optimistas», incorporando en el epíteto un leve énfasis peyorativo. Creo que tales finales, «optimistas» o no, no modifican en nada el valor de estas canciones y que la actitud de la musa popular concuerda perfectamente en este caso con la de Sófocles:

*Tú no sientas temor ante el matrimonio de tu madre, pues muchos son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños*¹⁴.

Por supuesto, queda aún mucho por descubrir en lo que se refiere al estudio comparativo de los mitos, de los poemas y tragedias antiguos y sus ecos ulteriores en la poesía oral balcánica. En particular, queda mucho que indagar en la poesía épica de los

¹⁴ *Tragedias, Edipo rey*, traducción de Assela Alamillo, Gredos, Madrid 2000.

albaneses que, por ser una de las más antiguas de la península, contiene una mayor carga de vieja memoria mitológica.

Cabe indicar, al respecto, que esta afinidad poética no es fortuita. Los albaneses, perennes vecinos de los griegos desde siempre, aun poseyendo una lengua que difería radicalmente y en todo del griego, compartían, sin embargo, bastantes similitudes en otras esferas. Recientemente Jacques Lacarrière, al describir la fisonomía de la Grecia independiente en el siglo XIX, afirma: «Dicha emergencia no es siempre apreciable de inmediato, puesto que, como hemos visto y dicho, esta Grecia independiente, nuevamente surgida y, por tanto, auténticamente griega, está aún enmascarada bajo oropeles turcos, albaneses y luego bávaros. Es éste ciertamente uno de los rasgos más singulares de este nuevo Estado que debe nacer y crecer bajo diversas máscaras, tomadas de prestado a sus diferentes ocupantes o *padrinos*».

Sin discutir lo que señala Jacques Lacarrière a propósito de las máscaras extranjeras sobre el rostro de Grecia, procede, no obstante, la pregunta siguiente: si la máscara turca fue la del ocupante y la

máscara alemana la del «padrino», ¿qué decir de la máscara albanesa? Albania, como es sabido, no ha sido ni podía ser ocupante ni protectora de Grecia. Entonces ¿de dónde puede haber salido su máscara sobre el semblante de otro país?

La respuesta es sencilla: sin haber sido ocupantes ni protectores de los griegos, los albaneses son simplemente sus vecinos, sus perpetuos e invariables vecinos desde los tiempos mitológicos hasta nuestros días. Ese fenómeno es, pues, fruto de la vecindad y cualquiera que sea la formulación que se emplee para expresarlo (máscara, sustrato, sobreestrato, etcétera) puede ser confirmado tanto partiendo desde nuestros días para descender hasta las profundidades de los siglos como ascendiendo desde allí en dirección a nuestro tiempo.

Partir de las profundidades no entraña únicamente recolectar nombres de ninfas y de dioses, sombras de Circe, de las Erinias, del Cíclope, de Orestes, etcétera, que se manifiestan una y otra vez en la antigua epopeya albanesa; tampoco la mera explicación de vocablos y fenómenos que sólo pueden interpretarse a partir de la lengua albanesa; no

consiste únicamente, pues, en ese tipo de indagaciones ni tampoco en el eco que los destinos históricos comunes de los pueblos balcánicos han dejado en la obra del trágico; implica la presencia de estructuras más profundas y primordiales, que dan enérgico testimonio del sustrato ilirio-albanés-griego.

La trilogía de la *Orestíada*, la más completa y hermosa obra de la tragedia antigua, constituye quizás la más convincente prueba de ello.

La reparación de la sangre¹⁵, como fruto del orden gentilicio, constituye un fenómeno que se repite en bastantes pueblos y numerosos puntos del globo terráqueo, a menudo incluso alejados los unos de los otros. Pero, a diferencia de otros muchos pueblos, la venganza de sangre entre una parte de los balcánicos, primordialmente los albaneses,

¹⁵ En albanés *gjaqet* (las sangres), es decir, las ofensas que eran causa legal (canónica) de muerte. Recuérdese, en el caso de España, la «composición», heredera de la *wergeld* germánica, con que podía saldarse jurídicamente la «venganza legal» (que a su vez autorizaba legalmente el castigo del ofensor por la víctima o sus parientes). (N. del T.)

ha formado parte del dispositivo constitucional que regulaba su vida entera en los aspectos jurídico, moral y filosófico. En el código consuetudinario primordial de los albaneses, los enjuiciamientos de sangre ocupan un lugar notable.

Ese fenómeno universal constituido por la práctica de «reparar la sangre», la venganza, por funestos que sean su nombre y su naturaleza, figura entre las piedras fundacionales de la cultura jurídica. Cuando el eminente homerista francés Pierre Carlier, en un libro aparecido en 1999, nos recuerda que el primer texto poético del mundo tiene por tema un asunto de derecho, gira en torno a una cuestión de venganza, realiza en verdad un redescubrimiento de primer orden.

El pasaje se encuentra al final del canto XVIII de la *Ilíada*, el momento en que se describe la escena de un juicio que Hefesto ha grabado en el escudo de Aquiles (lo cito de la traducción albanesa de Gjon Shllaku) [*nota de Ismaíl Kadaré*]:

*Y en la plaza estaba reunida
muchedumbre de gente, y allí*

*un pleito se había suscitado,
pues estaban dos hombres pleiteando
a propósito de una expiación
debida por un delito de sangre,
por la muerte de un hombre:
el uno proclamaba que la había
pagado por entero,
intentando explicárselo al pueblo;
pero el otro, en cambio,
negaba que algo hubiera recibido.
Y ambos deseaban obtener
en presencia del juez un veredicto¹⁶.*

En 1999, dicho de otro modo, alrededor de 2.500 años después de la fijación por escrito del famoso poema y luego de centenares de traducciones a todas las lenguas del mundo, Pierre Carlier alberga serias sospechas acerca de que la totalidad de las traducciones de ese fragmento de la *Ilíada* sean erróneas. La primera duda surgió, según parece,

¹⁶ *Ilíada*, traducción y edición de Antonio López Eire, Cátedra, Madrid 1993.

debido a que el referido juicio resulta excesivamente intrascendente como para aparecer estampado junto a otras escenas que describen elementos primordiales del mundo y que Hefesto ha materializado sobre el escudo del héroe:

*Y dispuso en él [el escudo]
la tierra, el cielo y el mar,
y el sol infatigable,
la luna llena y todas
las estrellas de las constelaciones
de las que está el cielo coronado*¹⁷.

En realidad, no es sólo que el proceso parezca excesivamente simple, sino que, si se observa con mayor atención, resulta que no existe siquiera materia para un juicio, y mucho menos razones para que la multitud de gente, tal como nos describe Homero la escena, se divida en dos bandos cargados de ardor y pasión.

Escrutando el texto en griego antiguo, Carlier

¹⁷ *Ibid.*

llega a la previa conclusión de que éste es oscuro. Según Carlier, por dirigirse a oyentes contemporáneos suyos, familiarizados con litigios semejantes, Homero no consideró necesario ser más explícito. Pero debido a esa parquedad expositiva el texto resulta nebuloso para las gentes de otras épocas. Y de este modo centenares de traductores de Homero, en decenas de países, incapaces de dar con lo que se oculta detrás de la niebla, han escogido el camino más corto: han descrito un litigio que, en realidad, no conduce a la necesidad de un proceso judicial: yo he pagado, tú no has pagado.

Carlier ha conseguido descifrar el enigma. Excelente conocedor del griego de Homero y de su versatilidad, ha desvelado el sentido oculto del texto.

Primero, no se trata de una multa por muerte pagada o no pagada, sino por un juicio de venganza clásico. De acuerdo con la interpretación de Carlier, uno de los litigantes *reclama que se dé por saldada* la deuda de sangre, mientras que el otro (por lo que parece, representante del clan de la víctima) no admite que eso sea así; en otras palabras, reclama la prosecución de la venganza.

Como se ve, de acuerdo con la interpretación del homerista francés, en ese caso sí tenemos motivo para un juicio, pues nos encontramos en uno de los momentos fundamentales del universo de la venganza de sangre, allí donde se establece si el derramamiento de sangre debe continuar o si el círculo debe considerarse cerrado. Se trata pues, al parecer, de la confrontación entre dos tendencias en el código consuetudinario antiguo: una que pretende atemperarlo y la otra que se obstina en lo contrario.

En tanto que nudo primordial de la vida, trágico y monumental a un tiempo pues guardaba relación con el destino de generaciones humanas y con el peso de la sangre de los hombres, el juicio de sangre fue considerado por Homero digno de ser grabado junto a las imágenes primordiales de la vida: la tierra, el océano, las constelaciones, las ciudades en fiesta y las ciudades en duelo.

Regresemos a las cumbres albanesas. ¿Deberán avergonzarse o enorgullecerse los albaneses por haber celebrado todavía en el siglo XX juicios de sangre como en la época de Homero? Por supuesto

que no tienen razón alguna para enorgullecerse. Pero tampoco para inquietarse más de lo debido tienen motivos. Bueno o malo, venturoso o ante todo desafortunado, así ha sido el derrotero que han tenido que recorrer.

La venganza de sangre, con ser un fenómeno rudo, despiadado, formaba parte, como ya se ha dicho más arriba, de los fundamentos del derecho. Los fundamentos son a menudo oscuros. En los fundamentos de la emancipación humana se encuentra una maquinaria invisible, la más terrible y la más implacable de todas: el Infierno. Ningún otro invento de la humanidad puede siquiera aproximarse, por lo que se refiere a su importancia, a dicha maquinaria. Fue ella la que hizo al hombre responsable de sus propios actos, la que mediante la angustia mejoró su conciencia, la que gracias al terror le proporcionó la idea primera del castigo por el crimen, en otras palabras, del derecho.

La venganza de sangre, en tanto que una de las criaturas visibles de la subterránea maquinaria del Infierno, traería sobre la superficie de la tierra la frialdad y la grandiosidad de aquél. De ahí que esa

parte de la humanidad que hubo de padecer y de acurrucarse aterrada ante sus embates, debe ser compadecida antes que juzgada.

Regresemos a la trilogía de Esquilo. Si bien las muertes debidas a la venganza y sus correspondientes procesos judiciales han servido de argumento a una buena porción de obras literarias, es preciso resaltar que la *Orestíada* es la única obra antigua, y peculiar además en toda la literatura mundial, donde el motivo de la sangre y su enjuiciamiento se desarrollan con la urdimbre que caracteriza al código consuetudinario de los albaneses. Dicho motivo no sólo está ensamblado mediante elementos vertebradores que son esenciales en el código albanés, como la vulneración de la hospitalidad, el castigo por ello, el límite hasta el que puede llegar el derecho al castigo, y la pena por la desmesura en ese derecho (en el código albanés los jueces del *Kanun* llegaban al extremo de contar las heridas de la víctima, cuando quedaba malherida, para determinar del modo más exacto el derecho de compensación), sino que va más le-

jos: como observamos anteriormente, una de las cuestiones centrales de la *Orestíada* es el antagonismo entre los dioses, también entre los magistrados atenienses, acerca de la preeminencia de la filiación paterna o materna. Puede afirmarse, sin temor a la exageración, que la vieja disputa que tiene lugar al pie de la estatua de la diosa Atenea se ha repetido en miles de ocasiones en los juicios de sangre junto a las *kulla*¹⁸ de piedra de los montañeses albaneses. La prevalencia del «roble de la sangre» sobre el «roble de la leche», fórmulas que en el código consuetudinario albanés poseían un carácter genuinamente jurídico (artículos 700-701 del *Kanun*), determinaba a menudo, al igual que en la *Orestíada* de Esquilo, si la muerte había sido legítima o ilegítima, si debía interrumpirse o proseguir la venganza de sangre.

Por lo que se refiere a la supremacía de una línea de filiación sobre la otra, cabe señalar que se trata de un fenómeno común a muchos pueblos, e inclu-

¹⁸ Vivienda fortificada de piedra, en forma de torre, característica de las montañas del norte de Albania. (*N. del T.*)

so se puede añadir sin temor a errar que la mayor parte de ellos han vivido un proceso de enfrentamiento entre la «línea paterna» y la «línea materna», aunque vinculado principalmente a la herencia de las propiedades y de los hijos, en tanto que en el código de los albaneses, así como en la *Orestíada*, toda la atención se concentra en el derecho o no al ulterior derramamiento de sangre.

Es de interés subrayar aquí que toda la citada semejanza no se localiza ni mucho menos en los territorios próximos a las fronteras griegas, sino en los Alpes albaneses del norte, que no solamente se hallaban muy alejados del cielo del Ática, sino que además eran tales tierras hoscas y frías que el antiguo griego sólo podía concebir como parajes perdidos y a propósito para castigos como el del encadenamiento de Prometeo.

Pero la afinidad no se detiene aquí: el milenario proceso de enfrentamiento entre las fuerzas valedoras del *Kanun* albanés y las proclives a repudiarlo, palpita como un magma subterráneo en la *Orestíada* esquílea, la cual, a fin de cuentas, plantea claramente el dilema acerca de qué «derecho» de-

be imperar en la sociedad humana: el debido a los impulsos de la sangre o el estatal.

Los antiguos griegos perdieron pronto su viejo código, que era similar al de sus vecinos albaneses. Los albaneses lo mantuvieron hasta muy tarde en casi la mitad del país, lo que no es ni muestra de mérito ni signo de atraso. El fenómeno tiene su propia explicación, ligada a una serie de factores históricos, sociales y hasta geográficos, al carácter de la ocupación en determinadas zonas de la península y a la relativa independencia que lograron preservar otras zonas, esencialmente las montañosas. El derecho romano, el bizantino y después el turco, en oleadas sucesivas, borrarón los últimos vestigios del antiguo código inter-balcánico que la civilización griega, merced a su desarrollo, casi había apartado ya de su vida. En aquel tiempo los griegos estaban en la vanguardia de la civilización mundial y, por tanto, era natural que fueran ellos los primeros en dar aquel paso. Quizá los albaneses hubieran seguido el mismo camino, pero es probable que la invasión romana haya desempeñado un papel entorpecedor.

El código albanés era ciertamente atrasado res-

pecto a la *ius romana*, pero los albaneses lo prefirieron porque, como criatura del sistema gentilicio, situaba la opinión pública por encima de todo. Tal y como dice Engels: «El régimen gentilicio no tenía más medios coercitivos que la opinión pública». De ello se deriva su radical incompatibilidad con el invasor. La última cosa por la que puede interesarse un ocupante es precisamente la opinión pública del sometido. Por otra parte, frente a ese menosprecio, el código albanés declaró a su vez un menosprecio aún mayor. En ese código donde no se olvida nada, desde la forma de saludar hasta el castigo de una comarca entera, sólo está ausente una cosa: el ocupante. Para el canon albanés, tanto las armas como las leyes del invasor, él mismo, son tan inexistentes como un fantasma.

El mantenimiento en vigor de un código así, de semejante edificio paralelo, no podía lograrse sino mediante una visión trágica. Esta visión es la que dicta su estilo, su rigidez propia del hielo y todo el resto de los elementos que contiene.

Mil años más tarde, cuando la Grecia antaño resplandeciente quedó sumida en el ocaso bizantino,

en tanto que los principados y condados albaneses, más avanzados entonces que aquélla, vivían la atmósfera y abrazaban las leyes europeas en el umbral del Renacimiento, y en su impetuosa marcha hacia Occidente rechazaban a buen seguro el derecho arcaico, otra negra noche, la más oscura entre todas, se abatió a un tiempo sobre griegos y albaneses, sobre la bella y fascinante península de las artes: la noche otomana. Parece lógico que, ante la sombría ley turca de la *sharia*, los albaneses retrocedieran hacia su canon milenario tal y como se encontraba, una roca sin acabar de pulir, es verdad que ensangrentada, aunque digna en su tragedia. Frente a esa ocupación y a esa larga convivencia cinco veces secular, la terquedad del canon albanés soportó todas las pruebas. Tras pasar a establecerse en la constitución no sólo de los albaneses católicos sino también de los que se convirtieron a la fe musulmana, el código no operó una sola modificación en ninguno de sus artículos. Al igual que mil años atrás, la cruz de los cristianos proyectaba su sombra sobre él y dominaba solitaria, como si en Albania no hubiera sucedido nada.

Pero volvamos a la *Orestíada*. Sus analogías con

el código de los albaneses se manifiestan desde el inicio del conflicto greco-troyano, más precisamente desde el rapto de Helena. En miles de textos escolares o académicos encontraremos poco más o menos la misma explicación: pese a que la guerra de Troya se debió a otras causas, principalmente económicas, el rapto de la bella Helena por el príncipe troyano Paris se convirtió en la excusa para su inicio. Tomado en términos generales, el enunciado no parece incorrecto, pero al examinarlo con mayor cuidado contiene una grave deficiencia. Después de la pregunta: ¿fue verdaderamente Helena la causante de la guerra?, ya resuelta hace tiempo y unánimemente calificada de falaz, es necesario formular la siguiente: ¿en verdad pudo servir el rapto de Helena siquiera de pretexto? De la lectura de la *Orestíada* se desprende con nitidez que no.

No todo rapto de mujer podía servir de móvil para una guerra y desatar la cólera de los hombres y de las divinidades de Grecia entera. En la vida, como en la literatura, se han producido innumerables raptos, huidas, fugas de mujeres con sus amantes, pero el rapto de Helena tiene algo de especial, ca-

paz de conmover a los hombres en la tierra y a los dioses en el Olimpo.

Alguien podría aducir que esa particularidad reside justamente en el hecho de que Helena fuera reina. A primera vista podría parecer así, pero sólo a primera vista. Su condición de reina no convierte en absoluto el rapto de Helena en extraordinario, y ello por varias razones. La primera porque el concepto de «reina» se hallaba muy alejado entre los antiguos griegos del que nosotros tenemos. Más que reinas, eran esposas de caudillos. La segunda porque no se debe olvidar que Helena no era reina de toda Grecia (jamás hubo tal en aquel tiempo), sino de Esparta, esto es, una de las decenas de «reinas» griegas. La tercera porque su rapto tanto podía despertar un impulso guerrero entre los demás «reyes» (ultraje a la autoridad, etcétera, etcétera) como lo contrario en las esposas de éstos, quienes harían lo imposible para poner impedimentos a una campaña que habría de tener lugar a causa de su hermosa rival.

Cabe en lo posible que, durante los diez años de preparativos de la expedición, los griegos perdieran

buena parte del tiempo buscando una razón para ella. Puede que, después de intentar en vano explotar la aventura de Helena como móvil, sintieran la necesidad de acompañarla de algo más esencial.

Escribe Esquilo:

*Cual Paris, que penetró
en el palacio Atrida,
y deshonró la mesa hospitalaria
a una esposa raptando¹⁹.*

Y más adelante:

*A Ilión envió
la Ira de designios infalibles
boda infausta, para pedir un día
las cuentas, con el tiempo,
por los agravios infligidos
a una mesa hospitalaria,
y a Zeus, protector del hogar, a quienes,
entonan un día con voz clara*

¹⁹ Agamenón, *op. cit.*

*el canto nupcial, el himeneo,
que en aquella ocasión correspondía
entonar a los deudos*²⁰.

Lo que tuvo de especial, aquello que transformó el rapto en una verdadera calamidad, no fue la proeza del rapto en sí, sino la «vulneración de los deberes de hospitalidad», la «deshonra de la mesa», que Esquilo ratifica cuando «Zeus protector de la hospitalidad» castiga la deshonra de la *besa*²¹ inviolable.

Ahora bien, formulaciones como «vulneración de la *besa*», «quebrantamiento de la *besa* debida al amigo», «deshonra de la mesa» (la mesa mancillada por el amigo-huésped) son piedras angulares del *Kanun* albanés, de las que derivan sangre y mortandad no sólo entre familias y clanes, sino en ocasiones entre comarcas enteras.

El ritual de la hospitalidad, al igual que el de las

²⁰ *Agamenón, op. cit.*

²¹ Precepto fundamental del *Kanun* (y de todos los códigos consuetudinarios albaneses): ley, protección jurada, palabra de honor. (*N. del T.*)

sangres, implica asimismo a muchos pueblos, pero entre los balcánicos, sobre todo entre los albaneses, resulta refinado y codificado hasta el exceso. Por lo demás, como en ningún otro rincón del mundo, dicho ritual y, sobre todo, su contrario, la violación de la hospitalidad, han sido cantados en las más hermosas y conmovedoras baladas. Aún hoy, en apartadas zonas de montaña, la mirada del viajero puede toparse con *kulla* abandonadas que a los ojos de un albanés son lo mismo que moradas del infierno, puesto que en su momento se perpetró en ellas una profanación de la hospitalidad.

Los terribles artículos 1189 y 1190 del Código establecían taxativamente la punición que se aplicaba a la casa donde acontecía «el ultraje del amigo». La tal casa debía quedar igualmente «ultrajada»: «El ultraje de la casa consiste en arrancar sus cuatro piedras angulares desde los cimientos. Esto se hace después de haber quemado la casa» (artículo 1189). «La deshonor de la casa según el *Kanun* expresa que las gentes de esa casa están expulsadas del lugar con todos sus bienes y armento y para siempre» (artículo 1190).

Mas toda esta adoración y solicitud por el amigo

se tornaban en sus contrarios si el propio amigo las malempleaba: «Como estás obligado a vengar al amigo ultrajado, también lo estás a dar cuentas por el ultraje a cualquiera por parte del amigo que come tu pan» (artículo 639). Para el montañés albanés, por tanto, Macbeth y Paris son igualmente condenables, pues si el primero ha puesto la mano sobre su propio huésped, el segundo ha profanado la hospitalidad.

Que la vulneración de la hospitalidad constituyó entre los albaneses una auténtica fuente de los más trágicos dramas hasta cerca de la mitad del siglo XX es algo que puede comprobarse fácilmente con sólo hojear los periódicos de los años veinte y treinta. Los montañeses albaneses, para quienes la solicitud de alojamiento por una noche de un viajero ocasional adquiría el valor de una petición de «asilo político», entraban con frecuencia en conflicto armado con quienquiera que amenazase o persiguiese al desconocido, incluso si se trataba de las fuerzas del orden público. Que en tales enfrentamientos intervinieran clanes, aldeas y hasta comarcas enteras, queda igualmente atestiguado decenas de veces. Pe-

ro una evidencia aún más convincente de la disposición de los albaneses a transformar las transgresiones del código consuetudinario en vastos combates son «los caminos amparados en la *besa*», esos dinosaurios de la red viaria, nunca vistos en parte alguna de este mundo. Como si no se conformaran con la inviolabilidad de la casa, en algunas comarcas de Albania caminos enteros eran declarados «amparados en la *besa*», es decir, absolutamente garantizados para cualquiera que transitara por ellos. La garantía emanaba del clan X o de la aldea o comarca Z y el viajero gozaba en dichos caminos de idéntico estatuto del que gozaba el amigo en el interior de los muros de la casa.

Aún no se ha estudiado lo suficiente la forma en que actuaba esta particular *besa* extendida a un territorio tan extenso y público como el camino. No se conoce bien, pongamos por caso, a cambio de qué beneficio el clan, la aldea o la comarca estaba dispuesto a sacrificarlo todo con el fin de asegurar esa «extraterritorialidad». Tampoco han sido debidamente investigados algunos otros factores relacionados con ello, por ejemplo cómo adquiriría un

camino el mencionado atributo, si éste era transitorio o perpetuo, si quedaba infamado en el caso de que se produjera en él una profanación de la *besa* con el epíteto de «camino deshonorado», por analogía con «casa deshonorada», y qué castigos merecía el camino por ello (la casa quebrantadora de la *besa* era quemada, pero ¿qué le ocurría al camino? ¿Abrían en él socavones para hacerlo intransitable, interrumpían su firme con zanjas o simplemente lo abandonaban?).

Al margen de todo lo anterior, lo que resulta más evidente en tal fenómeno es la propensión del código consuetudinario a sustituir a la maquinaria estatal. El hecho de que la *besa* transpusiera el umbral de la casa para extenderse hasta los espacios públicos evidencia la tendencia a la ampliación de las magnitudes de su vigencia. Si así fuera, sólo un paso separaría la norma consuetudinaria de la guerra entre dos aldeas, dos comarcas e incluso dos pueblos en caso de que «el camino amparado en la *besa*» se encontrara en la frontera exterior (una parte de las mortandades entre albaneses y eslavos, cantadas por las epopeyas de ambas partes, tiene

orígenes consuetudinarios clásicos). De modo que, si se le hubiera contado a un montañés albanés que mucho tiempo atrás tuvo lugar una guerra entre griegos y troyanos por culpa de una mujer, se habría encogido de hombros un tanto sorprendido. Pero si se le hubiera explicado que no se trataba del simple rapto de una mujer, sino de la profanación de la hospitalidad, esa guerra, por sangrienta que hubiera sido, a él le habría parecido la cosa más natural del mundo.

A este respecto, el razonamiento del montañés albanés es semejante, si no igual, a la vieja mentalidad de todos los balcánicos.

De lo anterior se deduce que Esquilo es más preciso que Homero cuando establece como principal causa de la pugna greco-troyana la vulneración de la hospitalidad. Mas, si durante los preparativos de la expedición dominó ese grave móvil como desencadenante de la cólera, es probable que durante el asedio la aventura amorosa de Helena volviera de nuevo al primer plano. Y resulta comprensible: para la gran masa de soldados asediadores la figura de una mujer hermosa y pecadora es más atrayente

que cualquier precepto moral. Inflama con mayor facilidad sus pensamientos, sus sueños eróticos (llevan demasiados años lejos de sus mujeres), sus sospechas de una posible traición (si Helena, rodeada de todos los lujos, se le escapó a su esposo, ¿entonces ellas?), sus frecuentes ataques de furia (nosotros nos congelamos bajo estos rigores, mientras ellas retozan con su amante en el cálido lecho), etcétera, etcétera. Tampoco están presentes las esposas de los demás caudillos para ensombrear la fama de Helena, de modo que fue precisamente allí, bajo los muros de Troya, donde tuvo lugar la deformación inicial del asunto y Helena conquistó el derecho a ser declarada, como mucho, la causante de la guerra y, como poco, su falso motivo o pretexto.

La búsqueda de las claves que sirvan para descifrar los enigmas de la literatura griega antigua constituye un fenómeno natural. Si el ancestral código albanés ofrece en el caso de lo que estamos tratando una clave para desentrañar la *Orestíada*, él mismo, según uno de sus más tardíos estudiosos, el bioquímico japonés Kazuhiko Yamamoto, puede estar necesitado de otra clave, esta vez hallada a gran dis-

tancia, en los viejos ritos japoneses, para el desciframiento de algunos de sus preceptos. Se trata, según Yamamoto, de los artículos referidos al amigo, los cuales, no sin motivo, sorprenden por su desmesura. El investigador japonés vincula ese carácter extremado del código albanés con la «doctrina del *marebito*²²» (el amigo es equivalente a la divinidad) expuesta por el folclorista Chinobu Orikuchi, de acuerdo con la cual, en los ritos japoneses, la divinidad recorre dos veces al año las aldeas disfrazada de amigo. Sólo la concepción del amigo como Divinidad explica, según Yamamoto, esa parte trágica del código albanés en cumplimiento de la cual puede ser perdonada la sangre del hijo, del hermano e incluso del padre, pero jamás la sangre del amigo. La afrenta al amigo era equivalente a la ofensa a Dios, de ahí que únicamente un sacrificio sangriento pudiera reparar tal calamidad. De modo que el

²² *Marebito*. Concepto sintoísta. Huésped. Entidad espiritual procedente de Tokoyo (el mundo existente allende el mar) que periódicamente visita las aldeas llevando a los seres humanos felicidad y buena fortuna.

famoso artículo 602 del código: «La casa del albanés es de Dios y del amigo», podría ser leída perfectamente: «La casa del albanés es de Dios y de Dios», o bien: «La casa del albanés es de Dios por partida doble».

No nos demoraremos en describir otras coincidencias esquíleas con el mundo balcánico de ahora, tales como los lamentos corales, tan semejantes a los actuales en gran parte de la península, el golpear con la mano sobre la tierra bajo la cual está sepultado Agamenón (en el código albanés se prescribe con claridad que, inmediatamente después de enterrar el cadáver, la tierra debe ser golpeada de ese modo a fin de que acoja y acepte mejor al muerto, etcétera), la construcción de los nombres personales en la lengua albanesa según la mentalidad antigua –Polinices (de-múltiples-pendencias, pendenciero), en albanés antiguo; *gjëmëshumi* (de-múltiples-calamidades, calamitoso), *lumëmadhi* (de-gran-desdicha, desdichado), en albanés actual, etcétera–, pero sí nos detendremos en un momento del drama.

La segunda parte de la trilogía, *Las Coéforas*, concluye cuando Orestes sale del palacio y, como hiciera Clitemnestra al final de la primera parte, trata de justificar ante el coro la muerte que acaba de ejecutar. Una vez que ha explicado que ha dado muerte a su madre porque ella, a su vez, había matado a su padre, con el fin de concitar la indignación de los presentes, muestra la túnica-red que Clitemnestra arrojó sobre la víctima antes de asestarle el golpe mortal, en la pila del baño. La tela conserva aún las manchas secas de la sangre de Agamenón.

No tengo constancia de que se haya formulado a este respecto la pregunta: ¿a qué se debe la incongruencia de que Clitemnestra, en vez de reaccionar espontáneamente como todo homicida ocultando las huellas del crimen y haciendo, por tanto,

desaparecer el manto pérfido, lo conserve, y además todavía ensangrentado? Se podría argüir que Clitemnestra proclama su propio crimen y que, por ello, el ocultamiento de las pruebas no es para ella motivo de inquietud. Ciertamente es que el homicidio ha sido divulgado, pero la forma en que se perpetró y sobre todo el instrumento del ardid utilizado, la túnica, aunque Clitemnestra en un instante de delirio tras el crimen la muestre fugazmente, continúa siendo demasiado comprometedor como para conservarla. Que Orestes, por su parte, concite con ella la cólera popular contra la reina es comprensible. El hecho de que Orestes halle la túnica de forma inmediata acredita que no se la ha hecho desaparecer, y no porque estuviera oculta o quedara olvidada en su día en cualquier rincón, sino porque, al contrario, ha permanecido colocada en un lugar visible del palacio.

Dos difíciles preguntas surgen en este caso. La primera, ¿por qué se conservó la túnica?, y la segunda, ¿por qué estaba situada en un lugar visible?

Si nos inclináramos por justificar el hecho como un recurso teatral de los que utilizan los dramatur-

gos para estremecer al espectador, en ese caso se plantearía el tercero y más complejo interrogante: ¿a qué se debe que algo tan desacostumbrado no provoque sorpresa alguna, sobre todo en el coro, quien acompaña paso a paso el desarrollo del drama y da su opinión sobre todo? (¿A qué viene esta túnica después de tantos años? ¿Por qué se ha conservado? ¿Es que acaso ha servido de objeto decorativo en el palacio? Tales preguntas y otras semejantes estarían plenamente en el estilo expresivo del coro.) Sin embargo, el coro acoge la túnica ensangrentada como algo usual. Orestes, también. Incluso este último no se enfurece lo más mínimo por encontrarla colgada de la pared como un ornamento. En parte alguna se cuenta que la haya estado buscando, ni siquiera le pregunta a su hermana por ella, lo que es muestra de que, aunque partió siendo niño de la casa paterna, sabe dónde se encuentra, del mismo modo que cualquiera sabe dónde están los principales lugares de una casa: el hogar y el altar.

Es perfectamente perceptible que algo se ha perdido aquí. Algo que los hombres de aquel tiem-

po sabían y que nosotros ignoramos. Y la clave perdida no puede hallarse sino en la distancia, en las montañas albanesas. Todas las preguntas precedentes encuentran respuesta en los usos que se han mantenido hasta hace bien poco en esas montañas. Veámoslo: cuando se daba muerte a un miembro de una familia, exponían su camisa ensangrentada en un lugar visible de la *kulla* montañesa, de modo que, gracias a las alteraciones del color de las manchas de sangre sobre la tela, pudieran ser desvelados los mensajes que, según ellos, enviaba el difunto desde su lecho en la tierra: desasosiego por la reparación de la sangre, irritación o pesadumbre. Estas camisas ensangrentadas que, según Jacques Lacarrière, guardan también los habitantes de Creta, desempeñaban de ese modo un auténtico papel en la prosecución de la venganza de sangre.

Clitemnestra, pese a haber cometido ella misma el crimen, está atenta a las manchas de sangre sobre la túnica, dado que constituyen la única información que ella recibe acerca de las tentativas de la víctima de enviar mensajes sobre la tierra. Clitemnestra teme la venganza por la sangre de su marido, la

teme, sobre todo, porque sospecha que Orestes está vivo y, por lo tanto, desea a toda costa saber si se establece alguna clase de comunicación entre el padre muerto y el hijo vivo. Nada más matar a su esposo, ella adoptó todas las medidas necesarias para cercenar esa vinculación, de ahí que mutilara el cuerpo de la víctima de forma tal que, según la creencia de los antiguos griegos, quedara incapacitado para enviar mensajes a la tierra. Sin embargo, pese a haber tomado todas esas precauciones, Clitemnestra permanece vigilante. A semejanza del espía que acecha furtivamente el correo mediante el cual se comunica su víctima, ella no cesaba de vigilar el color de las manchas de sangre. Tales barruntos quedan de manifiesto en la escena en la que Orestes y Electra, sobre la tumba de Agamenón, suplican ayuda a éste en su propósito. Según los griegos, una venganza de sangre no podía coronarse con éxito sin contar con el beneplácito y la ayuda del muerto desde su morada subterránea.

Clitemnestra debe, pues, conservar la camisa de su esposo, lo que debía de ser en aquel tiempo algo normal. A falta de camisa (Agamenón fue muerto en

el baño, sin haberse llegado a vestir), la esposa guarda la túnica-red. El desasosiego de la situación no viene instigado por la conservación del objeto, tampoco por las manchas de sangre, sino por el objeto mismo que no es camisa sino una suerte de trampa.

En el momento en que Orestes merodea en torno al palacio, Clitemnestra está presa de la zozobra. Dice Esquilo que se debe a un sueño, pero es sabido que él se inspira en diversas variantes de la epopeya de los Atridas, y cabe la posibilidad de que en alguna de ellas la turbación mental de la reina se deba precisamente a una atenta vigilancia de la tela, como les ha ocurrido durante siglos a los montañeses albaneses en sus frías *kulla* del norte. No es un sueño, pues, sino una mutación en el color de las manchas de sangre lo que ha espantado a la reina.

Volvamos a la mutilación de Agamenón por su esposa.

En el prólogo de la segunda parte de la *Orestíada*, cuando Electra incita a su hermano a la venganza, el coro califica el descuartizamiento del cadáver como un segundo crimen de Clitemnestra:

*Fue mutilado, para que lo sepas.
Y la aurora
que lo enterró de esta manera infame
buscaba que su muerte
resultara insufrible a tu existencia*²³.

Según el coro, la mutilación del cuerpo constituía una gravísima profanación, no tanto por su carácter macabro, sino ante todo porque al incapacitar al muerto para que se relacionara con los vivos, éste se encontraría en la práctica imposibilitado para alentar la venganza, se debilitaría el celo por alcanzarla y, por tanto, Orestes olvidaría su deber y se cubriría de ignominia. Así pues, la eventualidad de que Orestes quede deshonorado aparece aquí en primer plano como posible catástrofe de su existencia. En otras palabras, la interrupción del flujo de señales, mediante la mutilación, entre el muerto y los vivos constituye en realidad un quebrantamiento del código consuetudinario, un impedi-

²³ *Tragedias completas, Las Coéforas*, traducción de José Alsina Clota, Cátedra, Madrid 2000.

mento para que el mecanismo continúe funcionando.

Es precisamente este trasfondo el que otorga a la vergüenza de Orestes una nueva dimensión. La vergüenza de Orestes está relacionada con la puesta en peligro del código. En tanto que tal, esa vergüenza canónica debía mantenerse viva y ser magnificada por todos los medios. Esquilo no nos revela la forma en que se lograba esto. Pero lo que no cuenta él está ampliamente testimoniado en la vida de una parte de los balcánicos, y en primer lugar de los albaneses, a lo largo de muchos siglos.

En innumerables crónicas y baladas se refieren las incertidumbres y los tormentos espirituales de millares de jóvenes que vacilaron entre la ejecución de la venganza y su elusión. Resulta difícil imaginar otro héroe de la Antigüedad que haya irradiado su ejemplo y se haya reproducido de tal modo entre hombres que jamás habían oído pronunciar el nombre de Orestes ni el de Esquilo. Desde esta perspectiva, una parte de Albania, sobre todo su zona septentrional, en lugar de «el país de las águilas», podría llamarse «el país de los Orestes».

La presión para que la sangre vertida fuera vendada era terrible y omnipresente en las cumbres albanesas. Se diría que la existencia entera estuviera regulada de modo tal que toda suerte de señales, campanas y barómetros le recordaran al vengador de la sangre que debía apresurarse. Una constante acechanza seguía la pista en todo lugar de cualquier manifestación de duda o falta de celo que pudiera menoscabar el código. Desde este ángulo puede explicarse también con claridad la posición de los albaneses y de su código consuetudinario frente a la mutilación de los cadáveres. No sólo estaba terminantemente prohibida la mutilación del cadáver de la víctima, sino que se condenaba severamente la más mínima agresión al mismo. Y no sólo esto. Los albaneses, que tan a menudo llevaban los asuntos al extremo, consideraban obligado que el matador le diera la vuelta al cuerpo del muerto cuando éste cayera de bruces, deber que estaba previsto incluso en los casos en que el homicida quedara malherido. «El justiciador, si pudiera por sí mismo, le dará la vuelta al muerto, de lo contrario pedirá a cualquiera con el que se encuentre que vaya a volverlo y le apoye el ar-

ma en la cabeza» (artículo 846). «El justiciador no osará apropiarse del arma del muerto, si comete esta infamia será reo de dos sangres» (artículo 847).

Los albaneses despreciaban a los montenegrinos debido a su costumbre de cortar las cabezas, que los eslavos, si es que no la tomaron de los turcos, habían traído consigo, al parecer, de las lejanas estepas. Tan repugnante les resultaba cualquier tipo de corte que su código consuetudinario excluía la utilización del cuchillo, y tanto en las baladas como en la vida albanesa la presencia de armas blancas resulta extremadamente mortecina. El combate cuerpo a cuerpo, de igual modo, se consideraba vergonzoso y, por tanto, inaceptable.

Todo esto es tan evidente que se diría que el código albanés sólo podía actuar con la existencia de las armas de fuego o, en todo caso, de armas arrojadas (la lanza, la jabalina), y seguramente los albaneses se sintieron particularmente incómodos cuando estas antiguallas comenzaron a ser sustituidas por espadas y puñales, hasta que hizo aparición su arma preferida, como creada a propósito para ellos: el fusil.

Esta prevención contra los cortes y la mutilación no puede explicarse más que como una forma de vigilancia para la salvaguarda del código. La lógica era sencilla: puesto que la mutilación interrumpía la comunicación del muerto con su estirpe y puesto que la interrupción de esta comunicación amenazaba la continuidad del código, resulta comprensible que se adoptaran todas las medidas de rigor para que nada de esto sucediese.

El código albanés, si bien admite el envío de mensajes desde el subsuelo, no explica por qué es tan decididamente contrario a la mutilación. La respuesta la da Esquilo, de la misma manera en que responde el código albanés al porqué: tras la vergüenza de Orestes se ocultaba la mentalidad de todo un sistema que se sentía peligrar.

En la *Orestíada* hallamos otros preceptos del *Kanon* albanés, bien directamente bien a modo de sombras suyas, sin los cuales resulta complicado interpretar un nudo de tal importancia en la tragedia como es el episodio de la insistente llamada, en mitad de la noche, de Orestes a la casa de Clitemnestra y Egisto. Tras la invocación de Orestes,

*[...] ¿quién hay dentro? Esclavo,
-repito-. ¿Quién, en casa? Es la tercera
vez que te llamo para que alguien salga
de esta casa, si gusta de acoger
a un huésped...²⁴*

percibimos el eco de la invocación secular del *Kannun*: «¿aceptas amigos, oh, dueño de la casa?».

La ancestral fórmula albanesa, sin embargo, no sólo nos ayuda en la creación de la atmósfera propicia; se convierte en elemento esencial, en la clave para explicar la osadía de Orestes quien, destemplado, casi amenazador, llama a una puerta que se supone para él desconocida, tan desconocida como él mismo en su condición de viajero anónimo.

Esta audacia y, aún más, la afrenta que suscita en él el hecho de que la puerta tarde en abrirse, podrían resultar por entero carentes de sentido, fuera de lugar, máxime en las circunstancias del drama, pues sabemos, por otra parte, que Orestes, en compañía de su compañero Pílates, ha estado tramando larga-

²⁴ *Las Coéforas, op. cit.*

mente tanto la llamada como la entrada en la casa de sus enemigos. Resulta poco creíble que un desliz así pudiera escapársele incluso a un dramaturgo principiante, no digamos al «padre de la tragedia».

Pero no estamos aquí ante desliz alguno ni falta de lógica que achacar a los personajes o al autor. Ello es así precisamente gracias a la arcaica mentalidad balcánica sobre la hospitalidad. Según aquélla, para que la puerta de cualquier casa se abriera a no importa qué hora del día o de la noche, después de haber llamado a ella quienquiera que fuese, conocido o desconocido, bastaba con que el visitante gritase: «¿aceptas amigos, oh, dueño de la casa?». Franquearla, entonces, no sólo resultaba obligatorio, sino que el proceder contrario era considerado un acto rigurosamente condenable, como si de un crimen se tratara.

«El amigo no puede entrar en la casa sin anunciarse en el patio» (artículo 603). «En cuanto se anuncia el amigo, el dueño de la casa le responde y le sale al encuentro» (artículo 604). «Saluda al amigo, le toma el arma y le precede en la casa» (artículo 605).

Y sobre todo, el famoso artículo 620: «Si acudiera el amigo a tu casa, aunque hubiera sangre de por medio, le dirás: ¡Sé bienvenido!».

Es justamente este precepto canónico del que se vale Orestes para penetrar en la morada de los Atridas.

Se podrían encontrar aún más correspondencias y afinidades de semejante naturaleza después de una atenta indagación, ya sea en el mundo griego antiguo, tal como nos ha llegado en sus libros, estatuas y vasijas, ya en el mundo balcánico en su totalidad. De cualquier modo, incluso quienes, por diversas razones, no se muestran partidarios de las referidas investigaciones manifestarían su conformidad con esa otra gran parte de estudiosos e investigadores que creen necesario «bajar al terreno» para interpretar más adecuadamente el universo artístico griego.

En los años treinta, los homeristas americanos A. B. Lord y M. Parry tuvieron la deslumbrante idea de realizar un recorrido por la Albania del norte y el sur de Yugoslavia, región que constituía el último laboratorio del globo terrestre donde todavía se

producían epopeyas de naturaleza homérica. En el curso de ese viaje, en contacto directo con los rapsodas de la época, a quienes entrevistaron pacientemente con el fin de descubrir todos los secretos de aquel arte hoy desaparecido en el mundo, dieron o creyeron dar respuesta a numerosos interrogantes relacionados con la cuestión homérica.

El conocimiento de la poesía oral balcánica posterior, de esa cantera hoy abandonada pero donde aún pueden encontrarse perlas de extraordinaria belleza, resulta indispensable para comprender mejor la literatura antigua. El mérito y el fulgor de tales perlas arroja luz sobre las profundidades del tiempo, y son numerosas las preguntas que se plantean en las mesas de los investigadores que podrían hallar respuesta en ellas.

No sólo el conocimiento de este arte, sino un mejor conocimiento de los propios hombres balcánicos del presente contribuiría también a dicho propósito. Ciertamente, éstos se asemejan poco a las estatuas de la Antigüedad, pero ¿acaso esas mismas estatuas se parecían tanto a los hombres de la época que las engendró?

Cualquier persona puede extraer de una lectura atenta de la literatura antigua la conclusión de que los viejos griegos no eran en realidad tan brillantes, tan sabios ni tan marmóreos como tiende a presentárnoslos la concepción clasicista. Eran tan sabios como capaces de emprender acciones insensatas, tan lógicos como grotescos, tan contenidos como apresurados e impacientes. Individualistas y fogosos, engreídos, irascibles y testarudos, temerarios, raptores de mujeres, hombres de palabra para lo bueno y alevosos para las iniquidades, se asemejan sorprendentemente al hombre balcánico en general, sobre todo tal cual era en el siglo XIX, cuando todavía conservaba la península una cierta unidad cultural en el interior de las fronteras del Imperio otomano.

El rostro en modo alguno idílico del hombre de la Antigüedad se manifiesta en todas partes. Baste recordar el revelador suceso en el que Eurípides, durante la representación de uno de sus dramas, se vio obligado a salir a escena para calmar a un público encolerizado, explicándoles que lo que con tanta premura exigían del personaje sucedería po-

cos instantes después; baste, pues, traer aquí únicamente este sencillo acontecimiento atestiguado por la historia para hacernos una idea de cómo era el admirador ateniense del arte durante el periodo más brillante del teatro antiguo.

Ante tal público, el dramaturgo debía tener nervios de acero. Y así hubieron de tenerlos sin duda los grandes trágicos.

Hubo un periodo en el que los griegos actuales sufrieron más que gozaron de su gloriosa procedencia. Se les trataba como a los niños a quienes se recuerda una y otra vez en tono de reproche los sabios y grandiosos padres que tuvieron. De rostros más atezados que claros, de baja estatura más que altos, la mayoría analfabetos y harapientos, en el siglo XIX causaban fastidio a los admiradores de la Antigüedad.

Habían permanecido hasta entonces bajo la cubierta otomana, en las tinieblas, y ahora que salían a la luz era tan grande la desilusión que suscitaban que hasta en ocasiones iba acompañada de un cínico veredicto: ¡Ojalá se hubieran quedado donde estaban! Al menos no desmentirían la imagen que nos habíamos formado de ellos.

También los propios griegos debieron de sentirse irritados, aunque en otro sentido (al menos los que se enteraban de lo que pensaban los europeos de ellos), hasta el punto incluso de sentir deseos de abalanzarse sobre las cargantes estatuas y despedazarlas.

Sus vecinos, los albaneses, aunque de semblantes más claros y de mayor estatura, sobre todo los montañeses, sintieron parecido fastidio a propósito de sus tatarabuelos ilirios, con la sola diferencia de que, mientras los griegos suscitaban la irritación en los demás, los albaneses la rumiaban en su interior. ¿Y nosotros somos los gloriosos albaneses? —parecían gritar al contemplarse los unos a los otros, tras haber conquistado la independencia—. ¿Qué se hizo de los héroes de las baladas y de las leyendas, de los sagaces paladines y de las sin iguales muchachas de dorados cabellos?

No obstante, por poco que se parecieran a sus tatarabuelos, tanto los griegos como los albaneses eran sus únicos tataranietos. Con la elevada e infalible capacidad de percepción que poseen los pueblos, ahora que amanecían a un mundo que pare-

cía extraño y frío, comprendieron que debían aproximarse todavía más, como se aproximan entre sí los huérfanos. Pues, en cierto modo, eran pueblos realmente huérfanos, que carecían de una gran familia como los eslavos o los latinos, del mismo modo que sus propias lenguas: el griego y el albanés aparecían aislados y sin familia a la que pertenecer.

No es casual que Byron amara por igual a ambos pueblos y escribiera con admiración acerca de ellos, como tampoco es casual que los albaneses fueran los vecinos que, en su mayoría, ayudaron ampliamente a los griegos a lograr la independencia. Miles de sus combatientes, oficiales, generales y sacerdotes lucharon por la libertad de Grecia como si lo hicieran por la de Albania. En tan gran número lo hicieron que en la flota griega las órdenes se dieron durante un tiempo en albanés, en tanto que en una de las primeras reuniones del Parlamento se llegó a debatir el uso del albanés como segunda lengua.

Ni la radical diferencia entre sus lenguas, ni la rivalidad, ni las querellas fronterizas, ni siquiera la figura de Ali Bajá de Tepelena, célebre gobernador albanés que dominaba la Albania del sur y la Grecia

del norte, odiado por los griegos y no querido, aunque compadecido, por los albaneses, obstaculizaron el acercamiento.

En mitad del enorme desorden que trajo consigo la liberación del yugo turco, las semejanzas con los tatarabuelos ancestrales comenzaron a destacar con creciente fuerza. De los pozos de ambas naciones emergían como nunca antes los viejos recuerdos. Así fue como empezó a revelarse con nitidez que la nueva impetuosidad balcánica, las hazañas heroicas, las formulaciones, la prudencia, las asambleas de hombres, pero también los delirios de grandeza y los desvaríos, contenían rasgos de antaño.

Los recuerdos siempre habían estado allí, bajo los fundamentos de la vida. Habían permanecido en tierra griega y, curiosamente, igual de profundos, si no más, en la tierra de sus vecinos del norte, hacia donde, como sucede a menudo en tiempos de infortunio, parecían haberse trasladado a fin de poner a salvo en los inexpugnables alpes albaneses una parte del remoto tesoro balcánico.

Allí, en las frías cumbres, los rapsodas cantaban aún como en tiempos de Homero. Ancianas que

hacían recordar a las Erinias, con sorprendentes vestidos semejantes a los de las ánforas micénicas, vigilaban no fuera a ser que los jóvenes eludieran la venganza de sangre. En los consejos deliberantes de los hombres se producían sucesos semejantes a los que referían Heródoto y Plutarco. Los juegos y los combates a muerte eran tan similares que si a un montañés albanés le hubiera sido posible contemplar la carrera de Aquiles y de Héctor en torno a los muros de Troya, le habría costado discernir si se trataba de una competición o de un duelo a muerte. Y así sucesivamente las expulsiones de la Bandera (la comarca), los concursos de belleza masculina, los célebres «lamentos fúnebres» de los hombres que jamás entonaban en presencia de las mujeres, la mentalidad espartana y hasta la «pereza heroica» (*Heroischen Faulheit*), como la ha llamado el alemán G. Gesemann.

Era como si tras el abandono del Olimpo por los dioses ancestrales, griegos y albaneses se hubieran precipitado a saquearlo igual que se expolia un palacio. Pero, puesto que el ajuar y los ropajes de las deidades no se adaptaban a su estatura, los desg-

rraban a toda prisa para conservar de ellos un jirón o una señal. A veces fueron todavía más lejos. Los albaneses porfiaron, por ejemplo, en crear una nueva divinidad, semihombre, semi-soberano: «el amigo». Se trataba de un dios cuya naturaleza podía experimentar provisionalmente cualquiera, bastaba que saliera al camino, llamara a la puerta de alguien y fuera aceptado como amigo. Por un pelo de su cabeza se desencadenaba el desastre, por una ofensa, por una frase negligente, podía derramarse la sangre y proseguir la guerra entre dos comarcas durante diez, veinte y a veces hasta cien años consecutivos.

En ocasiones las transposiciones eran aún más evidentes, como es el caso del célebre Hado. Después de permanecer siglos enteros suspendido sobre la vida de los antiguos griegos, era como si un fuerte viento lo hubiera empujado hacia el norte para que se abatiera sobre las cimas de los albaneses.

Una escena de la vida diaria, por ejemplo. La primera visita a casa del marido de la recién casada por parte de los parientes de la joven, y el recorrido por las propiedades de éste, la *kulla* donde habita,

el redil del ganado, los campos o el molino de agua, todo ello en cualquier otra parte constituiría un hecho cotidiano, pero, entre los albaneses, a menudo encerraba un imprevisto, y lo inesperado era, las más de las veces, fatal. Porque, mientras se muestra la *kulla* de tres plantas, el aprisco, los bancales, el molino, la sala de los amigos, las armas colgadas de los muros, en una palabra, mientras se muestra la prosperidad alcanzada con tanto esfuerzo, alguien menciona algo que ni se ve ni se toca, una vieja sangre sin reparar, pendiente desde la generación anterior.

La conversación se apaga un momento, a pesar de las tentativas para mantenerla viva. Por fin, uno de los visitantes pregunta como por azar el origen de esa sangre. La respuesta «a causa de una mujer» motiva un regocijo curioso entre los jóvenes, a la vez que ensombrece más gravemente los rostros de los ancianos. Para la vieja mentalidad, las venganzas desencadenadas a causa de una mujer o por darle muerte a un perro se prolongaban en exceso.

Los visitantes intentan sobreponerse, pero entretanto saben que sobre la *kulla* de piedra de tres

plantas, junto a la hermosa chimenea, en los rediles, en la fuente, en todas partes en derredor pende la sombra de la muerte. Ésta perseguirá generación tras generación a los hijos varones que alumbrará su joven pariente, y contra esta fatalidad nadie puede siquiera intentar nada.

Como si pretendieran aligerarse un poco de la fatalidad que pesaba sobre sus propias vidas, los albaneses descargaron parte de ella en sus vecinos montenegrinos, pero fue demasiado pequeña comparada con la que retuvieron sobre sí, que les hizo padecer durante cientos de años, como a los héroes antiguos, incurables estragos.

Quizás el topónimo «Cumbres Malditas» tenga en ello sus raíces, aunque bien podrían llamarse «Cumbres del Hado». Difícil será hallar en ningún otro lugar del mundo un escenario que combine mejor con el busto de Esquilo.

El maravilloso episodio de *Las ranas* de Aristófanes, sin parangón por su audacia y su carácter grotesco, donde éste narra cómo la multitud de los muertos participa en el Hades en un debate sobre el arte de los dos grandes trágicos, Esquilo y Eurípides, y cómo los jueces, para mediar en la disputa entre los dos bandos, se ven obligados a pesar en la balanza los versos, figuras y metáforas de ambos rivales, constituye la primera indagación acerca del arte esquileo. Significativo, en primer término, como hecho en sí (aunque tampoco en cuanto a su exactitud se encuentra lejos de la verdad), y escrito no demasiado tiempo después de la muerte de los dramaturgos, resulta tan profético para el contendiente vencedor, Esquilo, como no lo es en absoluto para el perdedor, Eurípides.

Seguramente sin pretenderlo, impulsado por su propio y extraordinario hallazgo, Aristófanes descubre un rasgo fundamental de Esquilo: sus grandiosas estructuras están compuestas de subestructuras, y estas últimas de detalles de peculiar valor. El propio hecho de que se proceda a pesar los fragmentos, los versos, las figuras y las metáforas, sugiere con sorprendente precisión la idea de que el conjunto del edificio está erigido con piedras que pueden ser tasadas una por una lo mismo que las joyas que componen los tesoros. De modo que, aunque nos representemos la dramaturgia de Esquilo como un mecanismo cuyo resorte motriz, el que pone en movimiento el conjunto, está ya roto, las piezas de dicho mecanismo, aun desmontadas y por separado, conservan aisladamente su valor, como las piedras preciosas de un reloj que ya no funciona. En una palabra, toda la materia utilizada por el trágico es de primera clase, incluso cuando ya no forme parte de la urdimbre del drama, donde alcanza sin duda un redoblado valor.

Fruto del feliz maridaje entre la poesía y el drama, esta peculiaridad constituye asimismo uno de

los secretos del arte shakespeariano, que conserva su belleza aun en los casos en que el mecanismo dramático no funciona a la perfección.

En la célebre polémica infernal ideada por el cerebro de Aristófanes, Esquilo es acusado por sus detractores de fría, pavorosa y funesta grandeza. Al responder a la acusación, siempre según Aristófanes, Esquilo declara:

*Es que es fuerza, desdichado,
parir las palabras del tamaño de las grandes frases y
[pensamientos]²⁵.*

Verdaderamente, siendo su obra monumental como pocas, está repleta, por otra parte, de piezas delicadas y celestes como la de pocos. No resulta sencillo hallar otro dramaturgo con una gama tan amplia de tonos y coloraciones, desde los más sombríos y negros hasta los más dulces y claros. Su resonancia muda de manera sorprendente en el

²⁵ *Las ranas*, traducción de Francisco Rodríguez Adrados, Cátedra, Madrid 1999.

transcurso de un instante, en una misma obra, en una misma escena. Por entre los oscuros nubarrones donde disputan los dioses, por entre los banquetes macabros y las hachas del crimen, se despliegan pasajes maravillosos por su serenidad acerca de la felicidad humana, la proximidad de la vejez, la tristeza del hombre abandonado por su mujer, etcétera, etcétera.

*¡Ay, la fortuna humana! Si es dichosa,
una sombra semeja, y si es infausta
húmeda esponja todo el cuadro borra;
y es esto más que aquello lo que siento*²⁶.

Y he aquí a Menelao, al margen de cualquier clase de esquema, tras la huida de Helena:

*En su amor creará
que el espectro de la que está allende los mares
reina en la casa.
La gracia de las bellas estatuas*

²⁶ Agamenón, *op. cit.*

*se hace odiosa al esposo;
de aquellos ojos que no despiden luz
ha huido todo encanto*²⁷.

Mas a la par de estos versos cristalinos, con tintes de acuarela, pueden sobrevenir súbitamente los más negros presentimientos, la muerte y los lamentos del coro sobre el cuerpo mutilado del rey:

*Estás aquí tendido,
entre las redes de esa telaraña,
exhalando tu aliento
con una muerte impía*²⁸.

La creación de metáforas por parte de Esquilo se cumple de la manera más inesperada y diversa. Para dar cuenta de la tortura espiritual que padecerá Orestes si no venga la sangre de su padre (tortura que debieron de experimentar miles de veces en sus conciencias los montañeses balcánicos), el dramatur-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

go trabaja con magnitudes cósmicas, e imagina la duración de los remordimientos de conciencia con una extensión absolutamente desprovista de esperanza:

*Y te herirá el dardo que, desde el fondo de las tinieblas que habitan, disparan contra los suyos los que cayeron a impío golpe y no alcanzaron venganza*²⁹.

Entretanto, con la misma facilidad, crea imágenes partiendo del mundo material que le rodea, del ganado, los árboles, el polvo de los caminos, los frenos de los caballos, las artes de los pescadores, etcétera, etcétera.

Resulta imposible encajar a Esquilo dentro de algún cliché. No sólo sus personajes, también las dependencias que se establecen entre ellos, los lazos que se atan y desatan, la atmósfera que portan consigo mismos, son a menudo inesperados, fluctuantes como las fases de una tormenta. Basta que recordemos al respecto el episodio final de *Agamenón*, cuando Clitemnestra, tras haber vomitado su

²⁹ *Las Coéforas, op. cit.*

bilis y su odio contra el esposo al que ha dado muerte y después de evocar entre los crímenes de éste el de la inmolación de su hija, Ifigenia, mientras ordena que sea enterrado sin honras fúnebres de clase alguna, dice inesperadamente:

*Que si bajo mis golpes cayó muerto,
he de enterrarlo yo
con esas mismas manos,
sin que nadie le llore en esta casa.
Ifigenia, tan sólo
su hija, como ha de ser,
en el raudo pasaje de las penas
dará la bienvenida, eternamente,
a su padre, y, abrazando su cuello
con sus brazos, un beso le dará³⁰.*

El lector queda, con motivo, sorprendido ante semejantes palabras. ¿Por qué esta mujer, que todavía tiembla de furor contra su víctima, la que se ha ceñido «la suprema corona, inolvidable: una sangre

³⁰ *Agamenón, op. cit.*

que no puede lavarse», como dice el coro, domina por un instante su furia y manifiesta algo que parece estar lejos de cualquier furor, algo muy doloroso, profundamente entristecedor para el Agamenón ahora inerme, que sólo una criatura saldrá a su encuentro para abrazarle, la hija que ha sacrificado? Y las preguntas pueden continuar: ¿a qué se debe que vaya a obrar de ese modo la hija? ¿Qué motivo habría de impulsarla a salir a su encuentro y abrazar, incluso «como ha de ser», a su sacrificador?

Las preguntas podrían continuar interminablemente, sin embargo todos nosotros, pese a hacernos tales preguntas, incluso aunque pueda parecer nos que tenemos algún derecho a plantearlas, percibimos en lo más hondo que el dramaturgo, de un modo sigiloso, proceloso, turbio y misterioso, ha dicho algo que se alza desdeñosamente por encima de nuestras preguntas, ha dicho la verdad acerca del encuentro entre el padre y la hija, ambos llenos de heridas, las que ella recibió al inicio y él al término de la campaña de Troya.

La literatura antigua es tan sorprendente en lo relativo a la técnica de escritura como en todo lo

demás. Cuando penetramos en su mundo, advertimos lo ingenuo de tesis como la de la supuesta influencia que han ejercido sobre la técnica de escritura las innovaciones tecnológicas, ante todo las vinculadas con la celeridad de los medios de transmisión o de transporte: la radio, el teléfono, la televisión, la aviación, los vuelos espaciales, etcétera. Según las exiguas mentes que lo sostienen, este influjo es tan notable que podría transformar la propia naturaleza de la literatura. Para apreciar lo frívolo de tal tesis, basta con que leamos el comienzo del canto segundo de la *Ilíada*; el gran ciego no tuvo necesidad de clase alguna de ondas televisivas ni de naves espaciales para mover la cámara desde los territorios celestes, más precisamente desde el colérico cerebro de Zeus, hasta abajo en la tierra, al campamento militar desplegado frente a Troya, y después sobre las cabezas dormidas de los miles de soldados y comandantes, hasta dar con el cráneo de Agamenón, en cuyo interior fermenta un ensueño.

Imaginemos un ser extraterrestre, una criatura a la que, después de haberle proporcionado algunos conocimientos sobre nuestro planeta, le presentá-

ramos a continuación dos dramas, el uno antiguo y el otro contemporáneo, pero ocultándole la época a la que pertenece cada cual; es sumamente probable que una vez que concluya la lectura de ambos y deba responder (basándose en la información que le hemos facilitado a propósito, sobre todo de los avances de la época C [contemporánea] respecto de la época A [antigua]), es probable, decíamos, que señale con su dedo el drama antiguo como producto de los tiempos modernos y, a la inversa, el contemporáneo como fruto de los viejos tiempos.

Hay un momento en el que los antiguos griegos irrumpen con ímpetu en la vida de las personas. A unas les sucede en la infancia, a otras en la etapa estudiantil y a otras en la madurez o incluso en la vejez avanzada. Como los causantes de todas las grandes conmociones, ellos poseen la capacidad de turbar a cualquier edad.

Es cosa sabida que a Voltaire y sobre todo a Goethe y Schiller les producían un sentimiento de serenidad, pero no a Lev Tolstói, a tenor de las notas de su esposa: «Si continuas obsesionado con tus griegos, no mejorarás –escribe–. Son ellos los que te producen esa angustia y ese menosprecio por la vida cotidiana. No en vano consideran al griego una lengua muerta».

Tolstói mismo nunca afirmó que los antiguos

griegos le causaran turbación y angustia, pero la condesa Tolstói estaba convencida de que mezclarse con ellos era lo mismo que tratar con espectros.

Ignoramos el efecto que los griegos provocaron en el efervescente espíritu de Shakespeare. Sólo sabemos que, cuando escribió sus tragedias más sombrías, *Macbeth* y *Hamlet*, tenía la misma edad en la que Tolstói «enfermó» a causa de ellos. Sabemos, por otra parte, que a Tolstói, que adoraba a los griegos, no le gustaba Shakespeare. Pero todo esto se asemeja demasiado a las disputas familiares, que suelen resultar incomprensibles para el ojo extraño.

Al igual que en la vida de las personas, ha habido periodos en la vida de las naciones, épocas enteras, en las que los antiguos griegos hicieron súbita irrupción. Séneca fue de los primeros en servir de puente (demasiado estrecho, la verdad, por no utilizar una palabra más fuerte) a través del cual pasaron los estruendosos personajes de la Antigüedad, cargados de luz cegadora, espanto y fragor, para inundar directamente las llanuras europeas y a continuación el mundo entero.

Este destacamento sin par proporcionaba a la

humanidad nuevas magnitudes de pensamiento e imaginación. Le confería el infierno, los remordimientos de conciencia, el prometeísmo, la fatalidad, la duda, las sombras.

Mucho se ha hablado de lo que irradiaron los griegos a la literatura mundial, comenzando por los latinos y siguiendo por Dante, Shakespeare, Goethe, hasta llegar a Hölderlin, Hauptmann, O'Neill, T. S. Eliot, Sartre, etcétera. Con razón se ha especulado acerca de si habría llegado a existir el Infierno de Dante, y en caso afirmativo, cómo habría sido concebido sin el modelo griego precursor. Cómo sería Hamlet sin Orestes, los aquelarres de las brujas sin los himnos de las Erinias, las manchas de sangre sobre las manos de Lady Macbeth sin las de Clitemnestra, las conciencias atormentadas, el sueño perturbado o plagado de ensoñaciones inquietantes, los candelabros nocturnos en los corredores de los palacios-fortaleza donde el crimen está siendo perpetrado o acaba de ser cometido, etcétera, etcétera.

Y, sin embargo, pese a tanto como se ha dicho, queda todavía materia que investigar. Es interesan-

te, por ejemplo, observar cómo los reyes-víctimas de Shakespeare, asesinados por usurpadores de sus tronos y de sus mujeres, aparecen un tanto en blanco y negro y hasta resultan chatos comparados con la complejidad de Agamenón, que padeció la misma suerte.

A fin de establecer un contraste con sus verdugos, Shakespeare convierte en ocasiones en buenos a estos reyes asesinados, lo cual evidencia que el esquematismo es una enfermedad tan insidiosa que incluso puede contagiársele a un genio, por levemente que lo haga. Esquilo, radicalmente refractario al esquema, muestra con la mayor imparcialidad toda la angustia y la compasión por la víctima, Agamenón, aunque no olvida pese a ello referir sus anteriores atrocidades. De modo tal que, en cierta manera, encontramos fundidos en su Agamenón a los buenos reyes Duncan y Claudio junto a sus asesinos Hamlet y Macbeth.

Aún queda mucho por decir del prometeísmo, esa tensión fatal en las relaciones humanas que impide a la humanidad abandonarse al sueño. Pero también queda por investigar acerca de la irradia-

ción esquílea indirecta sobre esa clase de literatura que en apariencia se encuentra muy alejada de él. Con su sangrienta crónica de los Atridas, Esquilo, despejando así el camino a la literatura mundial, inauguró la tradición de dar cuenta de los crímenes y los dramas que encierran entre sus muros los palacios o las mansiones de las «grandes familias», tradición que de la dramaturgia pasó a la prosa universal, una parte de cuyas obras maestras y, ante todo, las novelas de Balzac y Tolstói, tan alejadas de Esquilo a primera vista, prolongan, las primeras en los lujosos barrios de París y las segundas en el invierno ruso, la crónica de los Atridas.

Mientras proseguía la afluencia universal de la literatura antigua, las montañas de los Balcanes, el lugar donde iniciaron su andadura aquellos personajes, a menudo con flauta, cayado de pastor y prendas de piel de oveja, quedaron en el olvido y, como siempre, al margen de la atención, para acabar transformándose en grandes fantasmas de la humanidad.

El reflejo de aquella literatura por intermedio del frío espejo latino será en diversas ocasiones la

causa, como ya hemos dicho, de su pervertida interpretación y de su extrañamiento del territorio y del mundo balcánicos. Ni Edipo, ni Orestes, ni Ulises pudieron nacer como símbolo o cifra cabalística para representar sombras humanas perpetuas. Antes de ser modelos universales de seres humanos, fueron griegos, balcánicos de antaño que tuvieron una patria, una historia que los engendró, los puso en movimiento y los condujo hacia el drama que habrían de representar.

Hacían por doquier aparición en los escenarios europeos, deliberaban, hablaban, maldecían en toda clase de lenguas, al tiempo que los anfiteatros de la península Balcánica quedaban cubiertos por el silencio y las hierbas silvestres. Y es que las montañas de los Balcanes estaban sumidas en las tinieblas y en la desolación. La literatura antigua, que se estudiaba y propagaba su fulgor por doquier, no emitía ni un solo destello de luz sobre aquellas montañas. Ni griegos ni albaneses, los más remotos habitantes de la península, pero tampoco los rumanos o los eslavos del sur, que llegarían más tarde, sabían nada de ella. Mas, aunque lo ignoraran todo al respecto,

ello no impedía que en los recónditos lugares donde moraban, del mismo modo que tejían el lienzo en antiquísimos telares de los tiempos de Penélope, tejieran baladas conmovedoras de acuerdo con la urdimbre de antaño y con idéntico mecanismo.

Era la misma pasta de amasar la que se remontaba desde las profundidades para cuajar en las nuevas imágenes de la vida. Pero tanto su lenta fermentación como la mutación todavía más lenta del mecanismo quedaron, como queda dicho, al margen de la debida atención de los estudiosos.

Cuando A. B. Lord y M. Parry llegaron a Albania y a la Yugoslavia meridional en los años treinta, el viejo taller homérico entregaba sus últimos productos. Era natural que resultaran algo desvaídos y un tanto peregrinos, como los últimos vástagos de la vejez extrema (A. B. Lord menciona en sus recuerdos la balada balcánica de la que él mismo es personaje en compañía de M. Parry). Sin embargo, el hecho no altera en absoluto la esencia de la cuestión, sino que refuerza el atractivo de la investigación en ese laboratorio.

Como hemos indicado más arriba, los antiguos

griegos han seguido irrumpiendo con frecuencia en la vida de las personas y del arte. Sus correrías no han tocado a su fin. Todavía habrán de deparar nuevas sorpresas al mundo.

Veinticinco siglos después de las tragedias esquiléas y casi cinco siglos más tarde de su restablecimiento a cargo de Shakespeare, ¿podríamos asegurar que la humanidad ha puesto punto final a sus tratos con dicho arte? En otras palabras: ¿han pasado los tiempos de Shakespeare o de Esquilo? Naturalmente, para cierta clase de forma de enjuiciar, para quienes parecen impacientes por declarar fuera del tiempo la poesía, la novela, la literatura en general, resulta evidente que la concepción trágica de ambos es, sin lugar a dudas, algo sobrepasado. Pero éste no es sino un juicio del todo superficial. Puede afirmarse sin miedo, y no por afán de paradoja, que los grandes trágicos están más próximos que nunca a los hombres de este final de milenio de la era moderna. Los palacios de los Atridas se han multiplicado en todo el mundo como nunca antes. El Kremlin o el Vaticano, el palacio de los Borgia o el Palacio chino de Verano, decenas de pa-

lacios o mansiones, cuyos muros han presenciado crímenes que podrían hacer estremecerse al mundo entero, continúan esperando a sus Esquilos y sus Shakespeares.

Sabemos que Macbeth invitó al rey Duncan a cenar y que lo mató mientras dormía. Pero podría haber sucedido lo contrario, que Duncan, después de recelar y reunir en secreto evidencias sobre los propósitos de Macbeth, se hubiera anticipado invitándole a cenar y le hubiera hecho lo mismo:

*Cual Paris,
que penetró en el palacio Atrida...*

Fue así como, una noche de septiembre del año 1971, Mao Zedong invitó a cenar a su potencial Macbeth, Lin Biao, en el Palacio de Verano.

Y la historia continúa.

A Nietzsche le deleita repetir que la tragedia griega se suicidó. Ciertamente, a primera vista, el suicidio se aviene con un género que tuvo una vida más corta que cualquier otro género artístico: alrededor de cien años. Para las artes, ésa es la edad de la juventud, incluso de la primera juventud.

Pero Nietzsche tiene sin duda razón cuando afirma que la tragedia fue degenerando. Según él, al principio enmudeció la música, avergonzada. Después, se fue retirando sucesivamente una parte del Olimpo, dejando lugar a unos nuevos moradores: los personajes de Eurípides. El filósofo alemán se complace en subrayar que a Sócrates, que no amaba la tragedia, sólo le gustaban los dramas de Eurípides, lo que significa que, de acuerdo con Nietzsche, el socratismo es el antecedente del periodismo.

Nos hallamos, pues, ante una marcha hacia atrás de las cosas: no de las más toscas a las más acabadas, sino al revés. El lugar de la turbulencia esquílea, misteriosa pero grandiosa, fue ocupado por el dramatismo más consciente de Sófocles, y el de este último por el realismo primitivo, si se nos permite la expresión, de Eurípides.

En este itinerario interviene algo antinatural que recuerda la fractura del orden de las cosas; en otras palabras, las mutilaciones que se encuentran en el origen de los mayores crímenes o de los más audaces descubrimientos, como es el caso de Edipo, donde se combinan ambos. Podríamos afirmar de este modo que la propia tragedia, como para cerrar un círculo, siguió un derrotero trágico.

El padre de la comedia, Aristófanes, quien siguió al cortejo doliente de los tres trágicos de la misma forma que sus trilogías iban seguidas de un cuarto drama satírico, o como ocurre en nuestro tiempo, cuando la ceremonia mortuoria, tras la música fúnebre, se cierra con una marcha llena de vigor y esperanza, Aristófanes, pues, para asombro nuestro, en su juicio sobre la tragedia, aprecia sin

ningún género de vacilación su imponente periodo inicial y en modo alguno, tal y como podría esperarse, su periodo conclusivo, el de Eurípides.

Una pregunta, no obstante, despierta inquietud acerca de lo antedicho: ¿es verdaderamente cierto que la tragedia falleció a una edad tan temprana? ¿Y si aquello que se tomó por su muerte no fuera otra cosa que una hibernación, un prolongado coma, hasta que dos mil años más tarde (y para un género literario dos mil años no son demasiado tiempo) volvió en sí en un territorio septentrional frío y neblinoso del que los griegos no conocían ni el nombre?

Como para restablecer el orden fracturado de las cosas, llegó William Shakespeare. En su vida un tanto corta, que supuso cerca de la mitad de la existencia de toda la tragedia griega, revivió la aventura de ésta, pero en un sentido inverso: de lo tosco a lo perfecto. En el cerebro del inglés las nubes negras parecían condensarse año tras año; las comedias ligeras y gozosas iban quedando atrás para dejar su lugar a la tenebrosidad grandiosa. «... Invoco al descanso de la muerte», escribe en uno de sus sonetos, precisamente al tiempo que preparaba su gran ceremonial.

Shakespeare se desplazó, por tanto, de Eurípides hacia Esquilo. Con toda naturalidad, como en respuesta a la llamada de lo primigenio, se dirigía hacia el origen de la tragedia: la ceremonia mortuoria. Las escenas finales de *Hamlet* y de *Macbeth* nos lo recuerdan de modo patente. No obstante, es preciso señalar que, durante su «coma», la tragedia, pese a hallarse ausente de los escenarios teatrales, continuaba al abrigo de todo daño en algún lugar, a la espera de que transcurriera el invierno dos veces milenario.

Como refiere Pierre Vidal-Naquet, cuando *Edipo rey* (*Edipo Tyrannos*) se representó el 3 de marzo de 1585 en la italiana Vicenza, un crítico de entonces comparó la música que acompañaba al coro con la polifonía de los lamentos de Jeremías. Al parecer, de manera puede que inconsciente, el compositor (Angelo Gabrieli) había sentido la necesidad de reproducir la atmósfera primigenia de la tragedia, cuando la música, los lamentos, por tanto, ocupaban un destacado lugar. Pero aquí se trataba tan sólo de un hecho casual.

Entretanto, los pueblos de los Balcanes, al igual

que mil, dos mil años atrás, continuaban acompañando sus enterramientos con lamentos y cantos polifónicos. La música, la que según Nietzsche había enmudecido avergonzada en el periodo de degeneración de la tragedia, había regresado de nuevo a los ritos mortuorios de los balcánicos. Al igual que siempre, como si nada hubiera cambiado en el mundo, las plañideras profesionales continuaban escoltando con palabras y cantos el rito mortuario. La constelación de la tragedia, dispersa en decenas de miles de partículas, proseguía así su hibernación.

Aún no existen cumplidas investigaciones acerca de los lamentos balcánicos, ese universo que lleva dentro de sí una parte del dolor de toda la humanidad. Las crónicas nos relatan sucesos increíbles vinculados a estos ritos. Aún menos se ha investigado la introducción, inyección y después calcificación, a modo de mortero, del espíritu trágico en la lengua de estos pueblos. Ello se ha producido no sólo en los dichos, proverbios y expresiones, sino que en ocasiones ha penetrado aún más profundamente, hasta el substrato de la lengua, en sus propias estructuras y fundamentos. Así, por ejemplo,

en la lengua albanesa existe un extraño modo verbal: el optativo. Se trata de un mecanismo mediante el que la acción de cada verbo puede cargarse de dos intenciones: la benévola, el deseo de bien, o la malévola, el deseo de mal. Esta predestinación, que procede de la remota Antigüedad, pugna por adjudicarle a la lengua ese hálito bueno o malo, que se creía podía disgregar o enaltecer el mundo y a los hombres.

En lengua albanesa, el verbo *me qenë* (ser), además de su forma clásica en indicativo, *unë jam* (yo soy), posee la forma optativa *unë qofsha*, prácticamente intraducible. Para llegar a captar en alguna medida el sentido, es preciso descomponer la doble intencionalidad; la positiva, *unë qofsha*, significa más o menos: «yo debo ser», pues ello es deseable, benéfico, justo; y la segunda posibilidad, la negativa, *mos qofsha*, significa lo contrario: «yo no debo ser», pues mi existencia es indeseable, perversa, injusta. Dicho de otro modo, mientras que en el primer caso, *unë qofsha*, mi ser se encuentra en armonía con el mundo, en el segundo quiebra esa armonía.

Tal auto-maldición, utilizada aún hoy en la len-

gua cotidiana, encierra en sí misma la fatalidad trágica, afirma lo maléfico de un estado o lo innatural de un ser, en otras palabras, lo maléfico de algo que no debería existir y que, de ser posible, debería retornar allí de donde erróneamente ha salido: al no-ser.

Si alguien ha llamado a tu puerta para reconocer una culpa o para darte una mala noticia, lo cual le hace sentirse culpable o con escasas razones para continuar viviendo después de tal calamidad; pues bien, si tú hubieras preguntado: «¿Quién está tras la puerta?», esa persona respondería: *Unë që mos qofsha*, es decir, «Yo, que no debería ser». (Yo, que después de lo que ha ocurrido, no debería existir.)

Si al ciego Edipo alguien le hubiera preguntado en Colono: «¿Quién eres tú?», y él hubiera respondido: *Jam ai që mos qofsha* (es decir, «Soy el que no debería haber sido»), ello expresaría lingüísticamente con naturalidad la esencia de su drama, el del hombre al que el destino había prohibido nacer.

Cuantas veces recapacitamos sobre la tragedia, nuestro pensamiento desemboca, nos guste o no,

en la interrupción de la vida humana, esa desazón primordial del hombre que ha estimulado continuamente su desesperada ofuscación, la pulsión de precipitarse hacia delante para superar el atroz impedimento.

Como ya se dijo, este éxtasis se condensaba por encima de todo en torno al vacío de la tumba, el lugar donde la tierra se encontraba con el cielo. Ésa era la hendedura, la puerta por medio de la cual los moradores del mundo partían en dirección al cielo o al infierno. Entretanto, al tiempo que se desalojaba, que se aligeraba, el mundo se enriquecía y se tornaba más grave debido precisamente a la desaparición de los fugitivos. Esos ausentes fueron los primeros personajes que poblaron la imaginación humana.

Nietzsche, como si le asaltara una y otra vez una vieja duda, torna y retorna sin descanso al origen de la tragedia. Y al no dar con otro origen que el ya conocido, reitera la tesis primitiva.

Por otro lado, las dudas sobre esta tesis son tan viejas como ella misma. Jean-Pierre Vernant nos dice que, según Plutarco, tras la puesta en escena de

las primeras tragedias de Frínico y de Esquilo, el asombro del público porque se representaran durante las fiestas dionisiacas fue tan grande que la expresión «¿Qué pinta aquí Dioniso?» en Grecia pasó a formar parte del lenguaje corriente.

Del mismo modo la legitimación fue siendo elaborada a lo largo de muchos siglos. El arrebató, el errar sin confines, la fuga de los demás y de uno mismo, en una palabra, esa locura divina que simbolizaba Dioniso en sus fiestas y orgías, resultaban sin duda atrayentes para los poetas. Y mucho más cuando entraban en contradicción con la auto-contención apolínea, con «el ojo sereno como el sol», si utilizamos la expresión de Goethe a propósito de la primera divinidad del arte.

La ebriedad, en el sentido de excitación por efecto de las divagaciones mentales, la música, las orgías que se desencadenaban en las fiestas dionisiacas, fue confundida de ese modo con el estado de éxtasis que debía experimentar el poeta en el proceso de creación. La dislocación de las imágenes causada por la bebida, el movimiento de las estatuas (esas formas mediadoras, como eran llamadas, en-

tre los sueños y la realidad), y sobre todo la evasión de uno mismo, fueron interpretados inequívocamente como pertenecientes a idéntica estirpe que la fuga del pensamiento creador hacia mundos desconocidos. Finalmente, las máscaras que portaban los celebrantes (sin tener en cuenta que representaban principalmente animales), comparadas con las máscaras de los actores, fueron tomadas por el testimonio último del cordón umbilical que vinculaba tales fiestas con el teatro trágico.

Es comprensible que el mundo de las máscaras haya sugerido múltiples nociones y, en consecuencia, investigaciones de lo más variopinto. Tienen razón aquellos que simbólicamente, en la esfera del arte, las han percibido como inclinación a la independencia, disociación de la vida sin aderezos, como una suerte de menosprecio hacia la realidad, en fin. Pero el origen de las máscaras es más temprano que el del arte, y éstas se encuentran con profusión en pueblos que no han tenido ni, tal vez, podían tener teatro (entre estos pueblos primitivos las máscaras bien podrían calificarse de embriones del teatro o de teatro en el vientre de la madre, pero del

que no saldrá jamás). Otros investigadores han descubierto en las máscaras la unión de lo mortal con lo inmortal y, sin duda, el pavor, el miedo sin motivo, sobre todo en los rostros espantosamente deformados, en las bocas abiertas y, antes que nada, en la mueca preñada de sufrimiento, amenaza y encono que transmiten la mayoría de ellas.

Cuando desciende a los infiernos, presa del miedo, el Odiseo de Homero querría volverse atrás, no fuese que la diosa Perséfone le enviara la imagen de la cabeza de la Gorgona, el rostro que más aparece en las máscaras griegas. Caer bajo aquella mirada petrífica, cuenta Homero, es lo mismo que transformarse uno mismo en esa materia que son los muertos: cabezas sin brío, privadas de fuerza, sombras que pasan.

Pero si hacemos, por otra parte, el esfuerzo de extraer dos de los elementos más importantes del teatro trágico, el éxtasis (la ebriedad) y las máscaras, de las fiestas dionisiacas y de emplazarlos en una ceremonia mortuoria, comprobaremos que su verdadero lugar, su carga y su solemnidad, se encuentran precisamente allí. Allí es donde mejor en-

lazan el miedo y el misterio dionisiacos con la apolínea mirada «serena como el sol». Y puesto que se unen allí, eso significa que de allí partieron ambos un día.

Por lo que se refiere a las máscaras, difícil será encontrarles un origen más cierto que los propios rostros de los muertos. Es su rigidez la que señala el límite entre los dos reinos y los dos tiempos. Es su duplicidad la que nos atrae hacia una dimensión misteriosa del mundo: el muerto se encuentra aún en este mundo y, sin embargo, ya no está aquí. Está ya en el más allá y todavía no ha partido. Es esta duplicidad la que provoca el temor sin causa, incluso entre los allegados que pocas horas antes han atendido su cuerpo aún con vida, y que ahora sienten miedo de él. Y si indagamos en la boca abierta y sobre todo en la mueca cargada de dolor o de amenaza, primera característica de la mayoría de las máscaras, la mente no puede sino conducirnos a la evidencia de que ellas son la postrera apariencia de los rostros de los muertos.

El actor que está a punto de salir a escena para

dar testimonio en representación de aquel que falta, se coloca la máscara en el rostro. Su cabeza está vestida de noche, según Homero. Se ha aproximado de este modo a la fisonomía del ausente a fin de que su testimonio sea más conmovedor, y en consecuencia más creíble.

Las fiestas dionisiacas tenían lugar al finalizar el invierno. Podría parecer un momento inconveniente para ellas y sobre todo para el teatro, cuyas representaciones se realizaban a cielo abierto, mas, por lo que parece, eran otras razones de superior importancia las que tornaban obligado un calendario como éste. La primavera y el verano estaban consagrados al trabajo, los viajes y sobre todo a la guerra. De modo que el final del invierno era un periodo de tiempo apropiado para rememorar las angustias y desgracias del año transcurrido (esta vez representadas en escena), en el umbral de un nuevo año del que aún se ignoraba lo que habría de deparar.

El anfiteatro, en la ladera de la Acrópolis, comenzaba a llenarse poco a poco de espectadores.

Hacía días que la ciudad entera no se ocupaba más que del teatro: se habían dicho y repetido miles de pareceres acerca de la selección de las piezas, acerca del jurado, sobre un nuevo dramaturgo al que unos calificaban de renovada esperanza de la tragedia y otros de lo contrario, sobre cómo afrontar los gastos del certamen, sobre las nuevas máscaras pintadas de un blanco color huevo, sobre el actor X, cuya voz, se decía, había enronquecido en vísperas de la representación, sobre los fraudes en la venta de entradas, etcétera, etcétera.

Toda esta marejada de murmuraciones atravesaba junto con la multitud las puertas del teatro, se dispersaba por las graderías de madera y desde allí, una vez adaptada a esta nueva disposición del espacio, emprendía de nuevo su fragor incesante.

El aforo de los teatros de entonces era muchísimo mayor que el de los actuales. Los espectadores superaban a menudo el número de diez mil, y las crónicas hablan de representaciones con asistencia de incluso diecisiete mil y hasta veinte mil personas.

Todo era bullicio, tumulto y al mismo tiempo expectación. En orden jerárquico, ocupaban las es-

calinatas los altos dignatarios, los potentados, las hetairas renombradas, los embajadores; estos últimos atentos, más que a las cualidades del drama que había de representarse, a los matices de la política exterior ateniense que el autor pudiera revelar, de una manera o de otra, en su obra.

En ciertas gradas se acomodaban los prisioneros, conducidos y custodiados por sus guardianes, lo que demuestra hasta qué punto el teatro era considerado indispensable para el hombre de la antigua Grecia. Ignoramos si los delitos más graves eran castigados con la «privación de asistencia al teatro», en analogía con las condenas actuales que van acompañadas de toda suerte de privaciones adicionales; pero el hecho mismo de que una costumbre de esta naturaleza hubiera pasado a formar parte de la vida ateniense es altamente significativo.

Mientras los aficionados al teatro que tenían familiares presos aprovechaban la ocasión para verlos (sin duda se habrían cuidado de reservar localidades cercanas a las gradas que les estaban destinadas), les hacían señas, trataban de enterarse de alguna cosa, simplemente les sonreían o derramaban

lágrimas, los demás se entretenían en toda suerte de pláticas, pronosticaban quién sería el vencedor, disputaban antes de tiempo, se irritaban, se ofendían, comían las olivas que llevaban consigo.

Nuestro Esquilo ganará de nuevo, aquí nos tendrá. Bueno, bueno, pero hay uno nuevo, la verdad es que no sé bien si se llama Sófocles o Eurípides, del que dicen que bien podría competir con Esquilo. Yo, en cambio, he oído hablar de un tal Gnesipo. ¿De quién? Sandeces. Ninguno se puede comparar con Esquilo. ¿Y tú quién has dicho, Sófocles? ¿Cuál, ese que en el concurso del año pasado interpretó el papel de Nausica porque tiene la voz atiplada? Pero ¿es que acaso es dramaturgo?

El resto discutía sobre toda clase de asuntos que podían tener o no relación con el teatro. Bastaba con que alguien se interesara por la cantidad total que costarían aquel año las fiestas, para que la conversación fuera a parar, por ejemplo, a la remuneración que había de percibir el dramaturgo ganador. Era un talento, que a unos les parecía mucho y a otros no. A quien se le antojaba demasiado se complacía en recordar que, con un talento, una fa-

milia de cuatro miembros podía vivir quince años, o que el trágico, en cuanto acabaran las celebraciones, podía llegarse al mercado de esclavos y adquirir una treintena con semejantes honorarios. Al que discrepaba, a falta de ejemplos de ese mismo estilo, no le quedaba sino repetir: pero bueno, ¿es que a ti te parece fácil escribir una tragedia?

Otros, entrometiéndose en la conversación, recordaban distintos detalles curiosos, que si el total de los gastos anuales de la policía eran cuarenta talentos, o que el presupuesto del primer año de la guerra precedente había alcanzado los mil talentos. Ahora bien, no siempre quedaba claro si tales ejemplos se aducían en apoyo del primer interlocutor, del segundo, de ambos a la vez o de ninguno.

Entretanto, el teatro estaba ya casi repleto y no resultaba fácil encontrar un hueco. Ya habían llegado y tomado asiento en las gradas de madera los embajadores, las delegaciones extranjeras a las que las fiestas habían encontrado casualmente en Atenas, los arcontes, los presos e incluso las hetairas famosas, quienes habitualmente comparecían en último lugar. Por algún sitio junto al escenario se veía

pasar a alguno de los actores con la máscara trágica aún en la mano. En otro lugar de las gradas reservadas a los notables habían tomado asiento los dramaturgos concurrentes que, por una u otra razón, no podían actuar en sus propias obras.

Esquilo, al filo de los setenta años, asistía por última vez al teatro. Concurraba con uno de sus dramas. Estaba agotado del largo combate, las reflexiones, los dilemas. Había fundado todo un arte, una segunda conciencia de la humanidad, pero, con la incertidumbre del hombre que duda del destino de los hijos que deja en un mundo despiadado y frío, no estaba seguro de sus propias tragedias. Y lo que era peor, no estaba seguro de si respondían o no a una necesidad de la humanidad, si le aportarían a ésta mayor zozobra que provecho.

Ahora contemplaba ya muchas cosas con la mirada de una sombra. Así, aquel familiar bullicio, que llegaba distante a sus oídos, le sugería más que ningún otro fenómeno u objeto la idea de que en breve ya no se encontraría allí y de que todo aquello continuaría sin él. Ahora ni siquiera conocía a algunos de los concursantes. Uno de ellos, el más

celebrado, era extremadamente joven y de hermosos cabellos rizados... Pero sus ojos no eran capaces de distinguirlos. Sentía mareos. Cuatro días de certamen habían resultado realmente excesivos para su edad.

Y he aquí que, por fin, concluye la última representación. La pausa previa a la votación, el alboroto que amaina antes de la lectura del fallo, la voz vibrante, inhumana del representante del jurado, la cual, por mayoría de votos, proclama al vencedor del presente año...

No era su nombre.

Se le nubla la vista. Pero no es sólo eso, preferiría no tener tampoco oídos. Hace tiempo que fermenta en su cerebro la amargura. La resolución del jurado es la gota que hace rebosar el vaso colmado desde hace tiempo. Sólo le restaba maldecir en su interior: ¡Que se fueran todos al diablo! ¡Al diablo el teatro y la dramaturgia! No volvería a escribir. Hace mucho tiempo que debía haberle puesto fin. Los griegos no merecían tanto como había hecho. Destruiría los manuscritos que conservaba en casa, los proyectos, los esbozos de futuras tragedias, todo,

todo. ¡Al diablo todo y sobre todo Grecia misma con sus griegos! País mezquino, ingrato, desmemoriado. Él había tratado de hacerla inmortal, pero ella no lo merecía.

Se había esforzado por componer un nuevo rostro para ella, desde luego más noble que el real y, como en el teatro, cubrir con aquella máscara su semblante auténtico. Había esperado que con el paso de los años, bajo aquella máscara correctora, su fisonomía se iría transformando poco a poco, se iría amoldando a la máscara hasta tornarse una y la misma con ella.

Pero Grecia había rechazado la enmienda. En vez de la figura que él le proponía, había preferido conservar su faz tosca y, con ella, su memoria, sus leyes y su conciencia mutiladas.

¡Que se fuera al diablo junto con todo lo demás! No albergaba otro deseo que marchar lo más lejos posible de allí. No volver a verla, no volver a oír su fastidiosa barahúnda. Huiría, se establecería quizás en las costas de Iliria, en Epidamnus, o más lejos aún, en la isla de Sicilia. Y ni siquiera el nombre volver a oír jamás del teatro, ni el de Atenas o el de Grecia.

Quizá fueran éstas las maldiciones que lanzara para sus adentros, al tiempo que en lo hondo de sí mismo sentía que llevaba toda la carga de Grecia sobre sus espaldas. Y que por más que se subleva, por más que sacudiera los hombros enfurecido, no se desembarazaría nunca de ella. Estaba escrito que se sostendrían el uno en la otra y viceversa a través de los milenios. Él a Grecia y Grecia a él. Sentía aquello como un vínculo fatal, mas en aquella fatalidad había tiniebla y había luz, pesar y felicidad, pérdida y resurrección...

Tirana, enero de 1985-París, 2000

**Obras de Ismaíl Kadaré
publicadas en Ediciones Siruela**

Esquilo (2006)

Diario de Kosovo (2007)

**BIBLIOTECA
DE ENSAYO**

Últimos títulos publicados

Serie menor

Cristóbal Serra (ed.)

Apocalipsis

Traducción de Cipriano de Valera

Amos Oz

Contra el fanatismo

Traducción de Daniel Sarasola

Juan Benet

La construcción de la torre de Babel

Jean François Billeter

Cuatro lecturas sobre Zhuangzi

Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

François Cheng

Vacío y plenitud

Traducción de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont

Arthur Schopenhauer
Fragmentos para la historia de la filosofía
Traducción de Miguel Sáenz

George Steiner
Un prefacio a la Biblia hebrea
Traducción de María Condor

Peter Sloterdijk
Sobre la mejora de la Buena Nueva
Traducción de Germán Cano

Hérault de Séchelles
Teoría de la ambición
Traducción de Jorge Gimeno

Horace Walpole
El arte de los jardines modernos
Traducción de Francisco Torres Oliver

George Steiner
Cécile Ladjali
Elogio de la transmisión
Traducción de Gregorio Cantera

George Steiner
La idea de Europa
Traducción de María Condor

Ignacio Gómez de Liaño
Breviario de filosofía práctica

Giulio Camillo

La idea del teatro

Traducción de Jordi Raventós

Ismaíl Kadaré

Esquilo

Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés

Gershom Scholem

Lenguajes y cábala

Traducción de José Luis Barbero Sampedro

Estela Ocampo

Cinco lecciones de amor proustiano

Charles Juliet

Encuentros con Samuel Beckett

Traducción de Julia Escobar

Gandhi

Sobre el hinduismo

Traducción de Agustín López y María Tabuyo

Tullio Pericoli

El alma del rostro

Traducción de María Condor

Benedetta Craveri

María Antonieta y el escándalo del collar

Traducción de María Condor

Darío Villanueva

La poética de la lectura en Quevedo

George Steiner

Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento

Traducción de María Condor

Horia-Roman Patapievici

Los ojos de Beatriz

Traducción de Natalia Izquierdo López

W. G. Sebald

El paseante solitario

Traducción de Miguel Sáenz

Antonio Gnoli

Franco Volpi

El dios de los ácidos

Traducción de María Condor

Teoría de la valoración

John Dewey

Traducción de María Luisa Balseiro

Giorgio Colli

Platón político

Traducción de Jordi Raventós

Plutarco

Consejos a los políticos para gobernar bien

Traducción de José García López

ISBN: 978-84-7844-948-4



9 788478 449484

7506030