

La imagen como organizador del universo conceptual en Esquilo

El caso de la autoría del Prometeo
encadenado. Vol 1.

Autor:

Crespo, María Inés

Tutor:

Huber, Elena

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS	
Nº 50.335	MAESA
30 ABR 2004 DE	
Agr.	ENTRADAS

TESIS
10-9-7
v.1

TESIS DE DOCTORADO:

**“LA IMAGEN COMO ORGANIZADOR DEL UNIVERSO
CONCEPTUAL EN ESQUILO. EL CASO DE LA AUTORÍA
DEL *PROMETEO ENCADENADO*”**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TOMO 1

Directora de Tesis: Lic. Elena Huber

Doctoranda: María Inés CRESPO

Buenos Aires, 2004

AGRADECIMIENTOS

Elaborar una tesis doctoral es una tarea ingente, no sólo en su aspecto intelectual, sino, y sobre todo, en el compromiso vital que asume el/la sufrido/a tesista. Por tanto, me permito dedicar unas palabras de agradecimiento a aquellos que hicieron posible que arribara, exhausta, a la meta.

En primer lugar, a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde realicé mis estudios de grado y de la que soy orgullosa docente. Mis dos primeras primeras becas de postgrado, concedidas por la Facultad, me permitieron iniciar el estudio de Esquilo y de *Prometeo Encadenado*. Pero más allá del apoyo económico y académico, agradezco a MI Facultad, que es MI CASA, porque entre sus paredes, cubierta del polvo de sus viejos libros, aprendí a investigar y a filosofar, es decir, a amar la sabiduría.

En segundo lugar, esta tesis se ha enriquecido mucho, sobre todo en sus primeras etapas, por la posibilidad de acceso a bibliografía inexistente en el país. Debo agradecer por ello la generosidad de los doctores Rodolfo Buzón, Guillermo Camacho, Patricia Saconi, Patricia Salzman y Pablo Ubierna, que facilitaron mi encuentro con un material invaluable.

Vaya también mi reconocimiento al licenciado Martín Pozzi, por su pericia al tratar con recursos informáticos. Él logró que el barroquismo de mis cuadros se convirtiera en un todo con sentido.

Quiero expresar mi gratitud a la doctora María Isabel Santa Cruz, con quien he compartido, durante muchos años, mi trabajo en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Su aliento constante, su estímulo intelectual y su ejemplo, como docente e investigadora, pero por sobre todo, como persona, han sido esenciales para haber logrado llegar a buen puerto.

El agradecimiento más entrañable es para mi colega y amiga, la doctora Alicia Schniebs, con quien he compartido muchas horas de intercambio intelectual

imposibles de valorar con adjetivos. Pero más que nada, mi agradecimiento es por su afecto y presencia fraternales.

Por último, esta trabajo no podría haberse realizado si, como una jovencita ávida de conocimientos, no hubiera asistido a unas lejanas clases de Griego IV dictadas por mi Directora de Tesis, la licenciada Elena Huber. Fue en esas clases, y a partir de ellas en muchas otras, que aprendí a leer e interpretar en profundidad los textos de la literatura griega. Como huella imborrable en mi espíritu están su amor por esos textos y su capacidad para transmitir ese amor y esa admiración, renovados con las sucesivas lecturas. A partir de entonces, ella tiene para mí el nombre más alto: maestra. Le debo apoyo y afecto ineludibles, y esta tesis, su inspiración, el acompañamiento constante y la guía y el consejo precisos en todas las etapas de su ya larga ejecución.

Este trabajo está dedicado a mi padre, a quien le debo mi vocación, el amor a la literatura y a la lengua, y a mi madre, sin cuya presencia amantísima esta tesis no habría llegado a concluirse.

ABREVIATURAS Y OTRAS CONVENCIONES

Para citar a los autores griegos y sus obras por medio de abreviaturas se ha seguido, en general, el criterio fijado por el *Diccionario Griego-Español* de FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS. Las excepciones a esta elección están fundadas en el deseo de ofrecer referencias claras (por ejemplo, *Ar.* para ARISTÓTELES, *Aristoph.* para ARISTÓFANES). En cuanto a los autores latinos, hemos optado por las del *Dictionnaire Illustré Latin-Français* de Félix GAFFIOT.

Para el caso particular de las obras de Esquilo, hemos retenido las abreviaturas del *Index Aeschyleum* de G. ITALIE: **Pe** (*Persas*), **Se** (*Siete contra Tebas*), **Su** (*Suplicantes*) **Ag** (*Agamenón*), **Ch** (*Coéforas*), **Eu** (*Euménides*), **Pr** (*Prometeo Encadenado*). Siguiendo nuestro propio criterio, hemos sumado las siguientes abreviaturas: **Or** (*Orestía*), **Prom** (*Prometía*), **Da** (trilogía de *las Danaides*) **Dan** (*Danaides*, tercera tragedia de dicha trilogía), **PrL** (*Prometeo Liberado*) **PrP** (*Prometeo Portador del Fuego*). Estas tres últimas abreviaturas son utilizadas cuando nos referimos a la obra en general. En el caso de citas textuales —como en el caso del resto de los fragmentos de obras de Esquilo conservados— citamos según *los Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, de Stefan RADT (por ejemplo, *Fr* 188 R). Cuando nos referimos al *corpus Aeschyleum* y al *corpus Prometheicum*, lo hacemos respectivamente con las abreviaturas **cA** y **cP**.

Los títulos y referencias bibliográficas de las obras consultadas son citados en las notas de acuerdo con el uso norteamericano, es decir, apellido del autor, año de publicación y página o páginas; por ejemplo, WEST (1990: 45). Las referencias completas se consignan en la bibliografía final.

Las siglas que identifican a las revistas y otras publicaciones periódicas se ajustan a las utilizadas en *L'Année Philologique*. Cuando la publicación no pertenece al ámbito de los estudios clásicos, el título aparece completo.

PREFACIO

El objetivo de la investigación que dio lugar a la redacción de esta TESIS DE DOCTORADO fue el de aportar conclusiones al problema de la autoría (esquilea o no) de *Prometeo Encadenado* desde el punto de vista de la evidencia interna provista por la obra. Este objetivo específico se encuadró dentro de un objetivo general de alcance metodológico: el de proponer un modelo de hermenéutica textual que diera cuenta de las relaciones existentes entre "forma" y "contenido", "estilo" y "mensaje" en el texto de la tragedia griega.

Puesto que los principales puntos de conflicto para sostener o no la autoría esquilea de la obra se centran en un conjunto de elementos lingüísticos que podríamos adscribir en términos generales a lo que habitualmente se conoce por "ESTILO", y dado el general reconocimiento de la importancia central que el "LENGUAJE FIGURADO" asume en la obra de Esquilo, decidimos abordar el estudio de la *IMAGEN* como variable de análisis idónea para aportar nueva luz al problema planteado.

Creemos -e intentamos probar- que el "mensaje", el "contenido" de una obra de arte no es transmitido, portado, por una "forma", un "estilo", sino, por el contrario, afirmamos que *forma y estilo constituyen una unidad con ese mensaje*. Nuestra organización de los distintos niveles de estructura del TEXTO poético intenta probar el ENTRAMADO de significantes y significados, de primero y segundo grado, que constituyen el TEJIDO de la obra. Creemos asimismo que esta configuración es posible en tanto el sujeto de la enunciación -el poeta, Esquilo- experimente la lengua como código significativo capaz de transferir sus mecanismos (la doble articulación) a una estructura segunda: el lenguaje poético, la literatura¹.

Del mismo modo, no concebimos dicho lenguaje poético como entidad desencarnada -como suele aparecer en los estudios tradicionales de filología clásica-

¹ Adoptamos este concepto de la obra de LOTMAN (1978) y su postulación de los *sistemas modelizantes secundarios*.

, sino como un código significativo social, histórica y culturalmente anclado. De allí la incorporación de la tragedia esquilea en el contexto de la producción artística de la primera mitad del siglo V a.C., contexto que determina -y es, en alguna medida, determinado por- el conjunto de ideas políticas, filosóficas y ético-religiosas concebidas por los hombres que construyeron la democracia ateniense.

Es ese anclaje en la realidad de su tiempo el que hace que Aristófanes, medio en broma y medio en serio, haga que el poeta -casi como un nuevo Prometeo-, en su regreso a Atenas, sea despedido del Hades con estas palabras:

* Ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χῶρει,
καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν
γνώμαις ἀγαθαῖς, καὶ παιδεύσον
τοὺς ἀνοήτους· πολλοὶ δ' εἰσὶν· (Ranas 1500-1503)
“Salud, Esquilo, ve
y salva nuestra ciudad
con tus buenos consejos, y educa
a los tontos, ¡pues hay muchos!”

María Inés Crespo
Marzo de 2004

CORPUS DE TRABAJO

Nuestro CORPUS GLOBAL DE TRABAJO está organizado en dos *corpora* claramente diferenciados:

- A) el que llamaremos *corpus Aeschyleum*, constituido por a) las seis tragedias que la tradición adscribe a Esquilo y cuya autenticidad no se discute: *Persas*, *Siete contra Tebas*, *Suplicantes*, *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*; b) los fragmentos pertenecientes a tragedias de Esquilo sin problemas de atribución que consistan en un número de versos y un grado de reconstrucción aceptables para el análisis. En caso de detectarse imágenes en dichos fragmentos, no se incluyen en los análisis cuantitativos ni pueden incluirse en sistemas, ya que carecemos del texto completo de las obras en la que es posible realizar dichos abordajes. Sí se consideran estos fragmentos cuando en ellos se detectan *illustrantia* o *illustranda* que corresponden al repertorio general esquileo. En esos casos se analiza si su *estilo* (la articulación interna de la imagen) se corresponde con alguno de los subtipos presentes en el *corpus* de las seis tragedias en general.
- B) El que denominaremos *corpus Prometheicum*, constituido por a) el texto completo de *Prometeo Encadenado*; b) la totalidad de los fragmentos que la filología adscribe a la trilogía denominada *Prometía*, de la que dicha tragedia forma parte. En los casos en que se detectan imágenes en estos fragmentos, y además de las operaciones de análisis especificadas en el caso de los fragmentos del *corpus Aeschyleum*, se analiza si dichas imágenes responden o no al sistema de *Prometeo Encadenado*.
- C) Un *corpus de confrontación*, en el que se incluyen a) los pasajes de autores griegos que han servido como fuentes o intertextos de los textos analizados (de Homero a Píndaro) y b) los pasajes de Sófocles, Eurípides, Aristófanes y Platón que se consideran tradicionalmente “inspirados” en pasajes de Esquilo en general o de *Prometeo Encadenado* en particular.

En el caso del *corpus Aeschyleum* y del *corpus Prometheicum*, y aun cuando esta tesis no aborda de modo central ninguna cuestión de ecdótica, se han cotejado una gran cantidad de ediciones eruditas disponibles en el país o en el extranjero, así como las principales notas breves de las revistas especializadas que presentan problemas de fijación o interpretación del texto, con el fin de seleccionar las *lectiones* más pertinentes. No obstante, hemos partido en todos los casos de la edición de Martin L. WEST, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*. Es, como todas las del filólogo inglés, una edición poco conservadora, pero estimulante para la discusión. A partir de su texto, entonces, señalamos nuestras discrepancias puntuales.

En el caso del *corpus* de confrontación, en cambio, se trabaja exclusivamente con la edición que en cada caso se consideró la mejor, dando preferencia a aquellas a las que la filología ha otorgado certificada excelencia.

En todos los casos las traducciones que acompañan las citas de autores clásicos son nuestras.

CAPÍTULO 1 – ESTADO DE LA CUESTIÓN

SÍNTESIS

En este capítulo se presenta una referencia detallada de la historia y el estado actual de las posturas de la crítica acerca de la autoría y la datación de *Prometeo Encadenado*. Se suministra un panorama del contenido de dichas posturas (a favor y en contra de la autoría), y de las mutuas refutaciones que dichas posturas han recibido, y se ofrece una valoración crítica de esas mismas afirmaciones, de modo de desembocar en la postura que habrá de mantenerse en el desarrollo de la tesis.

1. RESUMEN CRONOLÓGICO DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Prometeo encadenado es una de las siete tragedias que figuran en el *codex Medicus* bajo el nombre de Esquilo, y la primera de la llamada TRÍADA BIZANTINA, el conjunto de tres tragedias reproducido por el mayor número de manuscritos. Ninguna duda con respecto a la autenticidad de la pieza se expresa en los escolios¹, y menos aun entre las autoridades antiguas², bizantinas y medievales³, que son unánimes a la hora de atribuirla al dramaturgo de Eleusis.

Por más de dos mil años ninguna objeción se presentó entre los eruditos hasta 1869, fecha en la que Rudolph WESTPHAL, estudioso de la música antigua y especialista en métrica, notó las así llamadas “particularidades métricas” de *Pr*, tanto en los pasajes líricos cuanto en las partes dialogadas, y postuló la revisión⁴ de la obra en manos de un escritor posterior a Esquilo⁵. La objeción fundamental de WESTPHAL apuntaba a los brevedad y simplicidad de los pasajes líricos, así como su escasa proporción con respecto a las partes dialogadas: 1/7 en *Pr*, 1/3 o 1/2 para el

¹ Cf. DINDORF (1962), HERINGTON (1972) y SMITH (1974).

² Cf. WARTELE (1971).

³ Cf. TURYN (1967) y DAWE (1964).

⁴ Ya Quintiliano afirmaba la teoría de la revisión de las tragedias más exitosas por dramaturgos posteriores: “*Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et grauis et grandilocus saepe usque ad uitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere: suntque eo modo multi coronati*”. (Inst. 10.1.66-67).

⁵ WESTPHAL (1869: 6, 8, 13, 19, 191, 224). Su opinión ya había sido anticipada en ROSSBACH-WESTPHAL (1856: III, 8, 12, 47-48).

resto de las obras conservadas (*Persas*, *Siete contra Tebas*, *Suplicantes*, *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*).

Desde ese momento y hasta el fin del siglo XIX se desarrolló una polémica acotada a la cuestión de la métrica y algunas peculiaridades de la lengua⁶ y la puesta en escena, y a la revisión, postulada por STEUSLOFF⁷, OBERDICK⁸, KRAMER⁹, RÖHLECKE¹⁰, HEIDLER¹¹ y GULICK¹² se sumó la teoría de la interpolación. En efecto, afirmando categóricamente la ausencia de μηχανή y de medios técnicos suficientes en la época de Esquilo, BETHE¹³ propuso la atétesis de 271-281 (la llegada a escena de Océano por el aire en un carro alado) y 1043-1093 (el cataclismo que hunde bajo tierra a Prometeo encadenado a su roca y al coro completo de Oceánides). Pero en 1901, WACKERNAGEL, en un artículo acerca de las particularidades lingüísticas de la obra –algunos rasgos gramaticales “tardíos”¹⁴, por primera vez se *manifestó inclinado* a quitarle a Esquilo la paternidad de *Pr*, aunque todavía sólo *afirmaba* la existencia de una importante revisión de la pieza en la época de las invasiones de Arquidamo (431-428 a.C.), lo que reafirmó en su estudio sobre el perfecto griego de 1904¹⁵. La atétesis completa fue sostenida sin prevenciones unos años más tarde por GERCKE¹⁶ y seguido por la tesis doctoral de su discípulo, NIEDZBALLA¹⁷, ambos concentrados en el aspecto lingüístico. NIEDZBALLA es el

⁶ KUSSMAHLY (1888).

⁷ STEUSLOFF (1867).

⁸ OBERDICK (1876: ART. 380) reafirma su posición en (1888) y (1890), y postula que la obra fue revisada y alterada por Euforión, el dramaturgo hijo de Esquilo, con el propósito de adaptarla a una segunda representación en el 426 a.C.

⁹ KRAMER (1878).

¹⁰ RÖHLECKE (1882).

¹¹ HEIDLER (1884: CAP. IV).

¹² GULICK (1899: 113).

¹³ BETHE (1896: 156-160), quien fue refutado inmediatamente por ROBERT (1896: 572-577).

¹⁴ WACKERNAGEL (1901: 65).

¹⁵ WACKERNAGEL (1904: 11).

¹⁶ GERCKE (1911: 164-172) fue, además, el primero en sostener que, de las tres piezas de la *Prometía*, sólo *PrL* había sido escrita por Esquilo, dado que *Pr* era apócrifa y *PrP* se había confundido con el drama satírico *Prometheus Pyrkaeus*.

¹⁷ NIEDZBALLA (1913).

primer estudioso del problema que aplica criterios estadísticos, criterios y método general criticados incluso por sus seguidores, como SCHMID¹⁸.

Al mismo tiempo, y entre los eruditos —la inmensa mayoría¹⁹— que sostenían la autoría esquilea, se suscitó otra controversia: la de la datación de la obra. Dado que no existen didascalias ni ninguna otra fuente documental que proporcione datos ciertos en cuanto a la fecha de puesta en escena de la pieza, los estudiosos fluctuaban —y continúan haciéndolo hasta el presente— entre una datación temprana (apenas anterior o posterior a *Pe*, generalmente 479 y 469a.C.) y una sumamente tardía, apenas posterior a *Or* (se considera habitualmente el año de la muerte del poeta, es decir, 456/455 a.C.), basándose en razones métricas, lingüísticas y estilísticas²⁰.

A pesar de la contundencia de la tesis de NIEDZBALLA, un año después WILAMOWITZ, en su ya clásico comentario de la obra de Esquilo²¹, apoyó la autoría esquilea, inclinándose por una redacción temprana de la obra. En 1920, KÖRTE²² refrendó la autenticidad de la tragedia, y fue el primero que postuló la teoría de la “redacción siciliana”: las incongruencias métricas, lingüísticas y de técnica teatral que presentaba la pieza estarían causadas por la influencia de Epicarmo, sufrida por Esquilo durante sus viajes a Sicilia. Más aun: la obra no habría sido escrita para ser representada en Atenas, sino en la misma Sicilia, lo que explicaría, por otra parte, la simplicidad de las odas corales. Esta teoría, de gran relevancia a lo largo del siglo XX, fue esbozada por KÖRTE pero presentada de manera sistemática por FOCKE²³. Pero previamente (1927), más eruditos se alzaron en defensa de la autenticidad de

¹⁸ *Infra* SCHMID (1929: 3).

¹⁹ La gran mayoría de los eruditos de fines del siglo XIX juzgaban las objeciones presentadas dignas de ser refutadas, pero no lo suficientemente importantes como para considerar con seriedad la posibilidad de la atétesis de la obra.

²⁰ Postulaban la redacción temprana, entre otros, SCHÖMANN (1843), (1846) y (1859), SEYMOUR (1879) y WECKLEIN (1893); eran partidarios de la redacción tardía ROSSBACH (1856), MÜLLER (1833), CHURCH (1900) y CROISET (1883).

²¹ WILAMOWITZ (1914: 242).

²² KÖRTE (1920). La posible “influencia” siciliana había sido sugerida casi un siglo antes por J. G. DROYSEN (1832: II 311 y 352-353), en su traducción de la obra completa del poeta, y asumida por BERGK en su *Historia de la Literatura Griega* (1884: III 311-312).

²³ FOCKE (1929) y (1930).

la pieza. PERETTI²⁴ y GROENEBOOM²⁵, en sendos extensos artículos y el mismo GROENEBOOM²⁶ en su edición de *Pr* del año siguiente, ofrecieron diversas explicaciones acerca de los supuestos problemas métricos, lingüísticos y de técnica teatral de la obra, que sólo habían sido retomados por HARRISON en un breve artículo de 1921²⁷, en el que hacía notar la presencia de “ritmos sofocleos” en los trímetros de la pieza.

Sin embargo, una nueva oleada de críticos, encabezados por PORZIG²⁸ pero nucleados fundamentalmente alrededor de SCHMID, contraatacaron esta vez con nuevos argumentos. En efecto, en 1929 SCHMID expuso su teoría de una incoherencia ideológica y religiosa entre el planteo general de las otras seis tragedias de Esquilo conservadas y *Pr*, centrándose en los rasgos negativos de la figura de Zeus en la pieza, a la cual sumaba las habituales objeciones en cuanto a métrica, lengua, estilo y técnica escénica, y planteó la atétesis total de la obra, en un detallado estudio dedicado al problema²⁹. En él, en un nuevo artículo de 1931³⁰ y más tarde en su *Historia de la Literatura Griega*³¹, SCHMID postuló la influencia directa de la sofística en la redacción y el espíritu de la pieza, a la que fechó entre 450 y 445 a.C. El propósito de la misma habría sido exaltar la idea de progreso, el intelecto humano y la educación, técnica en particular, a expensas de la piedad religiosa, y su autor, que habría intentado contrabalancear *PrL*, éste sí efectivamente escrito por Esquilo, y lamentablemente perdido, no debía de pertenecer a las clases ilustradas de Atenas: más bien parecería haber sido un meteco, dadas sus simpatías por las “clases industriales”, un ateo para más datos: casi un sedicioso. Todas las similitudes con Esquilo deben ser adscriptas a la imitación consciente. Más allá de

²⁴ PERETTI (1927).

²⁵ GROENEBOOM (1927) refuta concienzudamente las listas de vocabulario de NIEDZBALLA, hallando explicación para el origen, significado y uso de muchas de las supuestas “*Eigenwörter*”.

²⁶ GROENEBOOM (1928).

²⁷ HARRISON (1921).

²⁸ PORZIG (1926) 8, 173.

²⁹ SCHMID (1929).

³⁰ SCHMID (1931).

³¹ SCHMID (1940: vol. I,3, 281-308).

la ideología que trasuntan las peregrinas opiniones de SCHMID, la hipótesis de la “redacción sofisticada” sigue teniendo partidarios hasta el día de hoy.

A partir del estudio del influyente SCHMID, a quien se sumó PERROTTA³², la autenticidad de *Pr* quedó seriamente en tela de juicio, y aunque muy importantes estudiosos y críticos de la filología se han pronunciado a favor de la autoría por parte de Esquilo, el problema se encuentra lejos de estar resuelto³³. En lo que toca al aspecto temático, la elección misma del tema y la presentación de las figuras divinas, las objeciones de SCHMID dieron lugar a una larga discusión³⁴ que contribuyó a despejar las incógnitas en cuanto a las motivaciones del autor en dichos puntos, -principalmente con la tesis de la “evolución” de la divinidad³⁵-, así como nuevas explicaciones acerca de las transitadas irregularidades métricas y estilísticas³⁶ y de puesta en escena³⁷.

En los años ‘30 y ‘40 nuevos estudios a favor de la autenticidad de la pieza se sucedieron en diversos ámbitos, desde el hoy inhallable pero muy comentado volumen de COMAN³⁸ hasta los de VANDVIK³⁹, BONNARD⁴⁰, MACCIOTTA⁴¹ y

³² PERROTTA (1931).

³³ En los años treinta R. HÖLZLE (1934), 105 señaló las particularidades en el empleo de términos tradicionales del culto y del ritual en las partes cantadas de la obra, y W. FICKER (1935) llamó la atención sobre la proporción de palabras por verso en *Pr* y en el resto de las obras conservadas.

³⁴ LATTANZI (1934), MÖLLER (1936), y MULLENS (1939a).

³⁵ Cf. con anterioridad a SCHMID, WILAMOWITZ (1914:157s), MAZON (1921), CROISET (1928), SNELL (1928: 96) y con posterioridad, entre otros, POHLENZ (1954: II 424), SOLMSEN (1949), SÉCHAN (1951: 58-64) (respuesta concisa y sensata en grado sumo a los argumentos de SCHMID), y más recientemente GROSSMANN (1970), HERINGTON (1970: 84), DODDS (1973: 41-44) y KRAUS (1981: 95-133).

³⁶ Cf. YORKE (1936), y ROBERTSON (1938), quien postula la puesta en escena y reescritura de algunos pasajes (especialmente las odas corales) por el hijo de Esquilo, también él dramaturgo, Euforión, hipótesis derivada de un comentario de la *Suda*. En este sentido se manifiesta también KRANZ en su multicitada *Stasimon* (1933: 148, 226-228), quien afirma que el Estásimo I es esquileo, pero que ha sido alterado y truncado, mientras que los Estásimos II y III fueron escritos entre 440 y 430 a.C. e insertados en el lugar de los correspondientes estásimos auténticos.

³⁷ MULLENS (1939b).

³⁸ COMAN (1943) presenta y discute de manera exhaustiva los testimonios antiguos, así como las objeciones previas en cuanto a metro, vocabulario, estilo, etc..

³⁹ VANDVIK (1943), quien sin embargo exagera, en su convicción de que el Zeus de *Pr* se adapta a la habitual teología esquilea, al convertirse él en un dios bondadoso y al Titán en casi un criminal.

⁴⁰ BONNARD (1946).

⁴¹ MACCIOTTA (1947).

DAVIDSON⁴². No obstante, en los '50 algunas voces continuaban alzándose contra la obra, como la de HILTBRUNNER⁴³ a partir de sus estudios estilísticos, y la de JENS, a partir de su trabajo sobre la estructura métrica de la tragedia⁴⁴. En cuestiones de detalle presentaban las particularidades de vocabulario de la obra autores como DEUBNER⁴⁵ y HEINIMANN⁴⁶, objetaba ciertos pasajes ROSE en su comentario de las obras completas de Esquilo de 1957⁴⁷ y algunas dudas seguía planteando FITTON-BROWN en un famoso estudio de 1959 sobre la trilogía en su conjunto⁴⁸.

En la década del '60 y hasta 1977 la situación parecía haberse resuelto. Unas pocas voces continuaban planteando las objeciones una y otra vez consignadas⁴⁹, pero la mayoría de la crítica había dado por zanjada la cuestión en favor de la autoría esquilea⁵⁰. Los máximos representantes de esta postura fueron MÉAUTIS⁵¹, HERINGTON⁵² y DODDS⁵³.

La obra de MÉAUTIS defiende calurosamente la autoría esquilea y la redacción tardía de la pieza. Descarta de plano las objeciones presentadas por la

⁴² DAVIDSON (1949).

⁴³ HILTBRUNNER (1950: 75-77).

⁴⁴ JENS (1955: 29-33).

⁴⁵ DEUBNER (1941: 1) plantea que el grito de dolor ἐλεεῦ de *Pr* 877 aparece por primera vez en Esquilo.

⁴⁶ HEINIMANN (1945: 44, 92), acerca del significado y uso de ἔργον y φύσις.

⁴⁷ ROSE (1957: I, 309) considera la estrofa 887-893 como una interpolación actoral, tal vez de alguno de los actores ateniense que se trasladaron a Sicilia para representar la obra. ROSE afirma que Esquilo debe de haber muerto antes de dar los últimos toques a la obra, que fue emparchada para su representación en la isla, puesto que "a Sicilian audience would not be so critical as an Athenian one".

⁴⁸ FITTON-BROWN (1959).

⁴⁹ Entre ellas merecen destacarse SCHEIDWEILER (1962), ELSE (1965: 84), quien presenta algunas dudas, SMITH (1965) —muy importante para nuestra tesis, puesto que uno de sus puntos consiste en la refutación de su postura particular—; ZAWADZKA (1966: 210-223), quien hace una historia de la controversia y se inclina a señalar la singularidad de *Pr*; MÜLLER (1967: 26) y SCHMIDT (1971: 25-27).

⁵⁰ Cf. MCKAY (1965: 47), UNTERBERGER (1968), y GROSSMANN (1970). UNTERBERGER hace una defensa indirecta de la autenticidad. Al postular el carácter indispensable de *PrL* para la comprensión de *Pr*, y al remarcar que la autoría de *PrL* nunca fue puesta en duda, concluye que ambas tragedias deben considerarse auténticas o ambas inauténticas, lo que su análisis claramente descarta.

⁵¹ MÉAUTIS (1960).

⁵² HERINGTON (1970). Ya había postulado fuertemente la autoría esquilea en sus artículos (1963^a), (1963b), (1963c), (1963d) y (1964).

crítica desde el siglo XIX proponiendo a su vez una objeción previa a cualquier método cuantitativo, sea métrico, lingüístico o estilístico: puesto que de las casi ochenta tragedias que nos han llegado bajo el nombre de Esquilo sólo poseemos siete, cualquier conclusión que se extraiga de un *corpus* compuesto por menos del diez por ciento de la obra de un autor es cuanto menos descabellada. Es imposible saber, dada la pobreza de nuestro *corpus*, si éste representa “el” estilo, “el” hábito de composición métrica o “la” creatividad lingüística de un autor, a lo que se suma la falta de libertad que estos críticos otorgan a un poeta para sufrir cualquier tipo de cambio o evolución, en su tratamiento de la lengua, la métrica, el estilo o su manera de ver el mundo y encarar los grandes temas de su producción literaria.

Las objeciones de MÉAUTIS, que argumenta apelando a un saludable sentido común, constituyen una de las cartas fuertes a jugar, aun hoy en día, por los sostenedores de la autenticidad esquilea.

El libro de HERINGTON, *The Author of the Prometheus Bound*, se ocupó sistemáticamente de refutar todas y cada una de las objeciones hechas contra la pieza: autoridades antiguas, cuestiones de métrica, vocabulario y estilo, estructura dramática, técnica compositiva, tratamiento de los personajes, tema y cosmovisión presentes en la obra. HERINGTON apoya abiertamente la datación tardía (456 a.C.) y la filiación siciliana de la obra⁵⁴, excluyendo su reescritura o revisión por un autor posterior. El trabajo, erudito y entusiasta, adolece sin embargo del defecto de que, a pesar de examinar exhaustivamente los datos, presenta conclusiones “objetivas” que, sin embargo, parecen obedecer, en gran medida, al convencimiento previo del autor en lo que se refiere a la autenticidad autoral de Esquilo.

El artículo de DODDS da cuenta de la trama ideológica que subyace en la atétesis propuesta por varios de los filólogos alemanes de fines del siglo XIX y principios del XX, y luego de admitir las habituales objeciones métricas y

⁵³ DODDS (1973).

⁵⁴ CATAUDELLA (1962) había ya retomado la cuestión siciliana con renovados bríos.

estilísticas, abona la hipótesis de ROBERTSON⁵⁵ sobre la refundición por parte del hijo de Esquilo, Euforión.

Tres autores cierran la primera parte del estado de la cuestión: IRELAND, CITTI y PANDIRI. IRELAND, en dos artículos de años sucesivos⁵⁶, ofrece razones estructurales y sintácticas para apoyar la autoría esquilea. Por el contrario, y por razones léxico-semánticas, CITTI abona la teoría de la redacción sofística. PANDIRI⁵⁷, en su tesis doctoral centrada en el estudio de la relación entre lenguaje, pensamiento y mensaje en *Pr*, fundamenta con seriedad y convicción la paternidad autoral de Esquilo.

En 1977 se publicó el libro que reinstalaría la polémica entre los filólogos con fuerza renovada: *The Authenticity of Prometheus Bound*, de Mark GRIFFITH⁵⁸. Se trata de la publicación de una tesis de doctorado en la UNIVERSIDAD DE CAMBRIDGE, dirigida por Denys PAGE. El dato no es menor, dado que la opinión del propio PAGE sobre la autoría esquilea era ya casi del todo negativa en 1972, cuando se publicara su edición de las obras completas de Esquilo⁵⁹.

GRIFFITH, al igual que HERINGTON unos años antes, analiza todos los puntos conflictivos de la autoría esquilea. Parte de la *evidencia externa*: la atribución de la obra a Esquilo por parte de las autoridades antiguas, para luego concentrarse en las variables objetivas susceptibles de cuantificación o *evidencia interna*: particularidades en la utilización de la versificación, la estructura estrófica y las licencias métricas; particularidades sintácticas, utilización de determinadas clases de palabras y creación léxica, las cuales se adscriben generalmente al "estilo".

La obra de GRIFFITH, especialmente en su análisis de los problemas métricos, ha tenido gran repercusión, y la crítica ha acordado que ningún estudio posterior puede soslayar la existencia de una distancia entre el uso de la versificación en la obra esquilea y dicho uso en *Pr*, el cual se acerca al modo habitual de Sófocles y Eurípides.

⁵⁵ Cf. nota 32.

⁵⁶ IRELAND (1973) y (1974a); CITTI (1974a), (1974b), (1974c). El autor italiano, no obstante, se desdijo de sus opiniones en contra de la autoría esquilea y fundamentó su convicción acerca de la autenticidad de la pieza en (1987), y (1994: 12).

⁵⁷ PANDIRI (1971).

⁵⁸ GRIFFITH (1977).

Por otra parte, su análisis de la evidencia externa ha provocado muchas reservas, dado que la misma es unánime en su atribución del drama a Esquilo, y resulta ampliamente improbable mantener un error semejante a lo largo de veinticinco siglos y, más aun, incorporar al *corpus* de un autor de remarcable fama una obra ajena igualmente famosa y reconocida. Lo mismo puede decirse de su valoración del vocabulario de la obra, y sus comentarios sobre la estructura escénica. No obstante, el sello de Cambridge, el padrinazgo de PAGE y la pretendida objetividad del método “científico” y “objetivo” aplicado al estudio del texto provocaron comentarios mayoritariamente elogiosos de gran parte de la crítica, sobre todo anglosajona. Un año después, GRIFFITH publicó un artículo dedicado a demoler la versión de la “composición siciliana”⁶⁰. Allí, curiosamente, ya no *niega* la autoría esquilea, sino que *duda* de ella. Más curiosa aun es su posición en la Introducción a su edición de la tragedia de 1983, en la que, luego de enumerar los rasgos que diferencian a *Pr* del resto de la obra de Esquilo, afirma, con los mismos argumentos de MÉAUTIS, que no podemos esperar certeza ni a favor ni en contra de la autenticidad, pero que la obra es “*certainly ‘Aeschylean’ in its grandiloquent diction, and perhaps in its trilogy conception*”⁶¹. Un año después, GRIFFITH retoma la cuestión aportando más estadísticas de vocabulario⁶², concentrándose en la ocurrencia de “Eigenwörter”. Reconoce que sus cifras de 1977 sólo incluían *Se* y *Pe*, y el contraste sólo se había realizado con *Áyax* de Sófocles. En esta oportunidad, agrega *Ag*, *Edipo Rey* y *Medea*, para llegar a las mismas conclusiones. La segunda parte del trabajo refuta los argumentos a favor de la autoría esquilea de FLINTOFF⁶³, quien postula que Aristófanes alude a *Pr* en contextos en los que sin lugar a dudas su objetivo apunta a la referencia esquilea. Sus últimas palabras retoman sus *serias dudas* en cuanto a la autoría, pero remarca la esperanza de que su *escepticismo* no sea ¡prejuicioso!

Los ires y venires de las convicciones de GRIFFITH, sin embargo, no han cambiado el efecto provocado por la conmoción de su tesis inicial. Después de él,

⁵⁹ PAGE (1972: 288): “*quonam anno acta sit fabula omnino ignoramus; etiam de auctore Aeschylo dubitatur*”.

⁶⁰ GRIFFITH (1978).

⁶¹ GRIFFITH (1983: 34).

⁶² GRIFFITH (1984).

todo filólogo, estudioso de Esquilo en general y de *Pr* en particular, que trate central o colateralmente alguna cuestión relacionada con la obra, se ha sentido obligado a sentar posición sobre el problema de la autoría, aunque en muchos casos esta posición consiste en no expedirse⁶⁴, dejar la cuestión de lado porque metodológicamente no influye en lo que se quiere probar, o, en los casos más extremos, dejar de considerar la obra porque “no se puede derivar la investigación hacia un rumbo colateral”⁶⁵. Puede aducirse, incluso, que el no tratamiento de la obra no indica ninguna posición, ni a favor ni en contra de la autenticidad⁶⁶. Pero la mayoría de los críticos opta por atenerse a su propio parecer en cuanto al tema, confiando en sus propios “criterios subjetivos”. Así, muchos se manifiestan convencidos por los argumentos sostenidos por GRIFFITH; otros, por el contrario, consideran su obra y otras semejantes “libelos de hipercriticismo”⁶⁷.

Por todo lo dicho, la obra de GRIFFITH se constituyó en una divisoria de aguas e inauguró una segunda era en el **ESTADO DE LA CUESTIÓN**. Los filólogos que retomaron la cuestión de la autoría se ubicaron en una u otra posición. Aquéllos que se manifiestan en contra de la autoría, además de adherir a la tesis de GRIFFITH, suman otros argumentos o amplían los del filólogo de Cambridge, remontándose nuevamente a SCHMID y a la lista de opositores a la autenticidad, de WESTPHAL en adelante. Los defensores de la composición esquilea, y puesto que los problemas planteados por GRIFFITH no pueden dejarse de lado sin más, han postulado distintas respuestas posibles, que concilien las diferencias métricas y léxicas presentes en *Pr* con su adscripción global a la *Weltanschauung* del poeta.

Cuatro son los trabajos más relevantes que, a partir de GRIFFITH, se han publicado en contra de la autoría esquilea. El primero es de TAPLIN, quien trata de probar las “serias fallas de construcción” de la estructura dramática de la pieza, y afirma que su redacción completa puede ser obra de un seguidor o admirador, pero

⁶³ FLINTOFF (1983).

⁶⁴ Cf., por ejemplo, HOGAN (1984: 275). MATTINO (1998) ni siquiera menciona la cuestión.

⁶⁵ Cf., como paradigma de esta posición las palabras de COURT (1994: 17).

⁶⁶ Por ejemplo, SEECK (1984). En su caso, su falta de toma de posición se deduce claramente de la postura de su maestro, E. LEFÈVRE, sostenedor fanático de la inautenticidad de la pieza.

⁶⁷ Así PATTONI (1987: 75), aunque volveremos sobre el importante estudio de la filóloga italiana.

que sospecha que fue dejada sin terminar (quizás por la mitad) por el propio Esquilo, y que fue completada después sobre el modelo ¡de *Pr*!⁶⁸. La incoherencia de la argumentación de TAPLIN es notable. Pero no conforme con ella, presenta además un resumen del estado de la cuestión, que dado el convencimiento del autor de la inautenticidad de la pieza, se dedica a refutar todos los argumentos a favor de la autoría con bastante poco sustento⁶⁹.

La segunda postura importante es la de Martin L. WEST, en sendos trabajos (el segundo una puesta al día del primero) nuevamente centrados en la estructura formal, la técnica dramática y la puesta en escena⁷⁰. WEST, cuya opinión es respetada por tratarse de un filólogo de renombre, editor de Homero y del propio Esquilo en la colección Teubner, es un fundamentalista de la atétesis de *Pr*, obra a la que ataca, de manera no sólo poco académica sino francamente irrespetuosa, lanzando ironías y burlas sobre la supuesta debilidad de la tragedia, sobre todo en la estructura y construcción de las escenas, burlas que se extienden a los defensores de la autoría esquilea, que pasan a ser considerados seres no sólo irracionales sino, y fundamentalmente, bastante necios⁷¹. En lo que a estilo y métrica se refiere, simplemente adhiere a GRIFFITH. Su opinión está expresada en los siguientes términos: “*its author is a gifted but brainless (sic) poet working with the literary techniques, stage resources, and sophistic outlook of the 440s or 430s*”⁷². Su propuesta de autoría retoma las viejas hipótesis de una parte de la filología alemana, a las que condimenta con especulaciones psicológicas carentes de toda consistencia. Según WEST, Euforión, el hijo mayor de Esquilo, no tuvo el coraje suficiente (sic) como para someter a concurso sus propias obras, por lo que las presentó bajo el nombre de su padre,

⁶⁸ TAPLIN (1977: 240-275).

⁶⁹ TAPLIN (1977: 460-469).

⁷⁰ WEST (1979: 130-148) y (1990: 51-72).

⁷¹ WEST (1990: 53) abunda de la siguiente manera: “[I was] sincerely puzzled as to why anyone who now reads it with critical faculties switched on should persist in adscribing it to Aeschylus”.

⁷² La cita completa de WEST es la siguiente: “*Su autor (el de Pr) escribe bien yambos, y tiene considerables habilidades de imaginación y descripción. Pero su construcción de las escenas y de la obra en su conjunto es inepta, y difiere completamente de Esquilo no sólo en su cumplimiento sino también en su concepción y aproximación. Su teología es irreligiosa, el argumento no lo inspira para nada más que para la más superficial y trivial reflexión moral. Es un autor dotado pero sin inteligencia que trabaja con las técnicas literarias, los recursos escénicos y la perspectiva sofisticada de los años 440 o 430 a.C.*”

alegando que el poeta había dejado cuatro tetralogías completas a su muerte. En realidad Euforión era el autor de esas piezas, y engañó a los jueces, al público, a los eruditos alejandrinos, bizantinos y medievales hasta llegar a la Alemania de Bismarck y Weimar, cuando finalmente “se hizo la luz”. Sólo la autoría de Euforión puede explicar la adscripción de *Pr* a Esquilo. Las afirmaciones de WEST, que apelan a un psicologismo poco serio, no merecen siquiera ser refutadas.

La tercera obra relevante es la de R. BEES⁷³, concentrada en la datación de la obra. En un extenso volumen vuelve a analizar, con pretensión científica, las evidencias externa e interna. En cuanto a la primera, concluye que la redacción debe situarse entre 479 y 424 ó 414 a.C. En cuanto a la segunda, analiza estructura dramática, puesta en escena, lengua y métrica. Concluye (copiando casi en su totalidad la argumentación de GRIFFITH) que la redacción debe ubicarse entre 458 y ca. 430 a.C. Cierta impronta ideológica y el uso de algunos lexemas claves, así como los conocimientos geográficos y etnográficos, harían datar la obra después de 445, fecha tradicional (Eusebio *Cron.* 83,4) de la lectura de los primeros libros de las *Historias* de Heródoto en Atenas. También observa una relación con Eurípides por la tendencia arcaizante de su técnica dramática, con Sófocles por su métrica, vocabulario y en especial su *Weltanschauung* y la concepción del héroe trágico. La influencia sofística sería secundaria⁷⁴. Según todo lo anterior, la obra debe ser datada entre 445 y 424 a.C., pero más seguramente ca. 430 a.C. Según la tesis de BEES, el versátil autor de *Pr* habría creado su propia Quimera (cabeza de Sófocles, cuerpo de Eurípides, cola esquilea) y, como el viejo Odiseo o el más cercano doctor Frankenstein, nos habría

⁷³ BEES (1993).

⁷⁴ En su reseña del libro de BEES, Stephanie WEST (1997: 18), reconocida filóloga y esposa de Martín L. WEST, ante las conclusiones del estudioso alemán, contrarias a la influencia sofística, y contrarias a lo que su marido y ella han sostenido durante los últimos años, propone ahora que tal vez la pieza que ha llegado hasta nosotros no es la original (no aclara quién sería el autor de dicho original), sino una adaptación para la lectura de la obra parodiada por ejemplo, por Aristófanes en *Aves*, adaptación cuya intención debería haber sido servir como vehículo de protesta política. Mrs. WEST no aclara en qué consistiría entonces la protesta política, si en la obra no pueden detectarse rastros de la influencia de la “ilustración”, el “ateísmo” y la “democracia radical”.

engañado a todos con sus sofisterías. Al igual que a POLI-PALLADINI⁷⁵, nos parece que tan ostentoso volumen logre ningún progreso sustancial en la cuestión.

El último de los cruzados de la inautenticidad es MARZULLO⁷⁶, quien afirma que todo diferencia a *Pr* del propio Esquilo: forma, estructura y contenido. La obra no es una tragedia; se abandona al patetismo inaugurado por *Ajax* de Sófocles, a la victimización celebrada por el propio héroe, a la rebelión antitiránica cuyo arquetipo es *Antígona*. Descubre la “consciencia” individual, el derecho a equivocarse y de infringir la norma de manera consciente. La obra está atravesada por un frío intelectualismo; sus procedimientos y motivaciones son sofisticos e iluministas. Se la reconoce como “la inauguración del melodrama” y se la fecha entre 430 y 420 a.C.

En el rincón opuesto, las apuestas a favor de la autoría son las de CONACHER⁷⁷, SAÏD⁷⁸, PATTONI⁷⁹ y CITTI⁸⁰. Una posición intermedia manifiestan LLOYD-JONES⁸¹ y SOMMERSTEIN⁸².

CONACHER afirma que la mayoría de los argumentos en contra de la autoría que se basan en rasgos generales son completamente faltos de convicción cuando se los examina en detalle. En cambio –y aunque él en persona lo intenta– son más difíciles de explicar los rasgos menores de estilo y, sobre todo, la práctica métrica. Contra esto se presenta, como es habitual, el argumento MÉAUTIS, la unanimidad de las autoridades antiguas, el tratamiento “totalmente esquileo” del tema, la concepción dramática y el uso de rasgos de estilo típicamente esquileos. También se pregunta CONACHER por qué un imitador astuto e inteligente no habría sido cuidadoso en extremo en evitar incongruencias métricas o léxicas tan obvias e “indignas” de su modelo. Su respuesta es que algunos problemas (sobre todo métricos) podrían

⁷⁵ POLI-PALLADINI (2001: 316). En un estudio dedicado al Fr. 6 Radt, habitualmente adscrito a la obra de Esquilo *Las mujeres del Etna*, la autora descarta la teoría de LLOYD-JONES (1969: 211-218), que la propone como tercera tragedia de la *Prometía*.

⁷⁶ MARZULLO (1993), *passim*. En (1995) resume sus afirmaciones sosteniendo, además, que Prometeo es un personaje perversamente gorgiano, fabulador y trivial, manifestando un pensamiento tan reaccionario que provoca un cierto escalofrío.

⁷⁷ CONACHER (1980: 141-174).

⁷⁸ SAÏD (1985).

⁷⁹ PATTONI (1987).

⁸⁰ CITTI (1994).

⁸¹ LLOYD-JONES reseña a WEST (1990a y b) (1993: 1-11).

deberse a una inadecuada revisión de la última obra de un Esquilo ya anciano, o a que Euforión o Filocles podrían haber completado algunas partes ante la súbita muerte del poeta.

En su excelente interpretación ideológica, temática y semántica de la obra, S. SAÏD señala que *Pr* se encuentra en las antípodas del antropocentrismo y el optimismo intelectual del *Protágoras*, ya que muestra las insuficiencias del intelecto, y lo mismo en cuanto a su posición sobre los límites del poder, que se manifiesta como lo opuesto al elogio del tirano y la exaltación de la ley de la naturaleza en *Gorgias*. Nada apunta a un elogio de la sofística, sino a una crítica de la misma, en términos incontestablemente esquileos. Por otra parte, la identidad con el resto del *EA* se da, sobre todo, porque en éste (y sin duda también en *Pr*) la esencia de un ser o de una situación se traduce en términos sensibles, de modo concreto, inmediato y directo, por medio de un espectáculo, una palabra, una imagen o un mito. Esto revela su arcaísmo esencial y se sitúa en las antípodas de Eurípides y del movimiento sofístico.

El estudio de PATTONI sostiene la autoría esquilea revisando de manera sistemática, ejemplo por ejemplo, las objeciones métricas de GRIFFITH, y concluye que las mismas consisten en un hipercriticismo notable centrado en detalles tan mínimos que igualmente podría probarse con ellos la inautenticidad de cualquier otra tragedia de Esquilo. Sólo reconoce la extraña presencia de dáctilo-epitritos y dímetros trocaicos. Explica de diversas maneras los anapestos recitativos y la famosa cuestión del encabalgamiento y algunas particularidades prosódicas. También refuta o explica de manera diferente las objeciones de TAPLIN y WEST en cuanto a los problemas de estructura dramática y puesta en escena. En lo que toca a los aspectos lingüísticos, refuta los criterios (*Eigenwörter*, “types of words” e “individual words”) o los resultados que arrojan las variables de GRIFFITH y sus resultados estadísticos.

CITTI, en su estudio lingüístico sobre la obra de Esquilo, afirma la autenticidad de *Pr* con complejos argumentos léxicos e intertextuales ya consignados en diversos artículos previos.

Por último, las posiciones de SOMMERSTEIN y de LLOYD-JONES.

⁸² SOMMERSTEIN (1996: 321-327).

Alan SOMMERSTEIN opone dialécticamente argumentos en contra (problemas de construcción dramática, proporción de lírica coral, métrica) y a favor (formar parte de una trilogía que incluye un movimiento interno de la violencia al control, presentar conflictos divinos en escena, el estilo general de las obras tardías). Lo que tal vez puede afirmarse es que *la obra no fue puesta en escena por Esquilo*: lo hizo otro, que quizá también la escribió en parte, o en ciertas partes. LA TRAGEDIA ES ESQUILEA EN CONCEPCIÓN Y NO ESQUILEA EN EJECUCIÓN.

En su reseña de la obra de WEST, Hugh LLOYD-JONES reconoce que ninguna persona razonable puede negar las anomalías reveladas por GRIFFITH, pero tanto para éste cuanto para la tipología de estructura dramática propuesta por WEST (que en nada tiene que ver, según él, con la de *Pr*) aplica el argumento MÉAUTIS: la escasez de nuestro *corpus*, y además afirma que un gran poeta puede variar su técnica de acuerdo con su tema. Por otra parte, y a pesar de la suspensión de su juicio, lo que no hace dudar de la autenticidad es la calidad literaria de la pieza, calidad negada por WEST con términos por completo irrespetuosos.

El tratamiento más reciente de la cuestión de la autoría de *Pr* se debe igualmente a LLOYD-JONES⁸³, que en un recentísimo artículo retoma el tema engarzándolo en una reflexión general acerca de la importancia del mito y la figura de Prometeo para determinar las características diferenciales de la ética griega arcaica y clásica como opuesta a la ética platónica, que predominará en occidente a partir de su generalización a través del cristianismo. El renombrado filólogo oxoniense se manifiesta en esta ocasión más proclive a apoyar la autoría esquilea que la que lo había hecho en su reseña del libro de WEST. Su artículo es una refutación punto por punto de todas las objeciones del editor de Teubner precedida por un breve estado de la cuestión.

⁸³ LLOYD-JONES (2003: 52-70).

Restan decenas de opiniones: medidas, timoratas, escépticas o militantes, a favor o en contra, imposibles de abarcar en este resumen cronológico⁸⁴. El problema de la autoría sigue pendiente de solución. Muchos y poderosos filólogos (por su prestigio o por la posición privilegiada de los centros académicos en los que investigaron o investigan, más allá de sus logros personales) se han pronunciado en contra de Esquileo; otros tantos a su favor. Al no habernos convencido ninguna de las posturas anteriores, nuestra tesis propone, dentro de los análisis que se basan en la evidencia interna, una vía de acceso diferente, que intenta superar la dicotomía fondo/forma y, sin pasar por alto las serias objeciones aquí inventariadas, ofrecer una nueva prueba de la autenticidad esquileica de *Prometeo Encadenado*⁸⁵.

2. LOS ARGUMENTOS A FAVOR Y EN CONTRA DE LA AUTORÍA ESQUILEA: CRITERIOS DE ANÁLISIS

Hemos visto que la autoría esquileica de *Pr* ha sido cuestionada con fundamentos muy diferentes: su asunto concreto y su tema general; su utilización del coro en el conjunto de la estructura dramática, sus anomalías estilísticas y aun sintácticas (en comparación con el *ca*), su vocabulario (sin una determinación estricta de criterios adecuados de investigación); por último, y tal vez lo más impactante desde el punto de vista de la “objetividad científica”, sus muchas peculiaridades métricas

⁸⁴ Uno de los últimos trabajos sobre la autoría de *Pr* se debe a Margalit FINKELBERG (1998), quien, tras un ajustado análisis de las incongruencias en la descripción y ubicación de diversos lugares geográficos nombrados en la obra, postula la interpolación de diversos pasajes del Episodio III hacia fines del siglo IV, lo que también daría cuenta del alto número de disoluciones métricas en los pasajes señalados, las apariciones de anapestos en el primer pie del trímetro y la falta de unidad estructural del episodio en cuestión. El último que se dedica específicamente a refutar la autoría esquileica es un nuevo análisis estadístico, esta vez de las “repeticiones de palabras” en la tragedia griega, por parte de P.E. PICKERING (2000). La manipulación de los datos, el recorte del *corpus* y lo extemporáneo de las conclusiones hacen dudar de la calidad de las nuevas tesis de la University of London, en donde el autor obtuvo su PhD.

⁸⁵ Cuando nuestra investigación estaba finalizada, llegó a nuestro conocimiento la publicación de un nuevo libro de Eckhard LEFÈVRE, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des PROMETHEUS DESMOTES*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, el cual no pudimos incluir exhaustivamente en el presente *Status Quaestionis*.

(nuevamente en comparación con el *ca*), tanto en las partes yámbicas cuanto en los pasajes líricos.

En el apartado siguiente, que consiste en un relevamiento crítico exhaustivo de los argumentos y contraargumentos en contra y a favor de la autoría esquilea, y luego del tratamiento de la evidencia externa, se ha organizado el material de acuerdo con dos criterios claramente diferenciados: 1) los CRITERIOS MATERIALES, es decir, aquellos que toman en cuenta rasgos pasibles de ser tratados como “unidades discretas”, es decir, pasibles de ser contados o enumerados. Los rasgos así detectados y aislados son sometidos a una manipulación cuantitativa, ubicados en series, listas, tablas y cuadros “estadísticos”, se apele o no a la ciencia estadística propiamente dicha, se realice el recuento a mano o acudiendo a soportes computacionales. Son los habitualmente llamados “CRITERIOS FORMALES, CIENTÍFICOS U OBJETIVOS”, porque se imagina que pueden sortear la intervención de la subjetividad del investigador, cuyo papel quedaría limitado al recuento de datos y su aséptica interpretación posterior. 2) los CRITERIOS INMATERIALES, es decir, aquellos que apelan a la interpretación que un determinado sujeto -el investigador- realiza de un texto. Dicha interpretación, que siempre está penetrada por el contexto histórico-cultural del intérprete, por su propio horizonte de expectativas, por su propia *Weltanschauung*, suele ser tributaria de un marco teórico-conceptual particular, que puede o no apelar al auxilio de disciplinas ajenas en principio a la crítica literaria: la lingüística, la antropología, la historia, el psicoanálisis, los estudios culturales, los estudios de género, la filosofía. La hermenéutica textual se aplica además a un objeto de estudio global, unificado, cualitativamente considerado. Son los llamados “criterios de fondo, subjetivos”, porque si se los compara con la mentada objetividad de la ciencia, no se considera que ofrezcan ninguna solidez a la prueba que suministran.

Sin embargo, dicha objetividad científica no existe más que en la imaginación de sus cruzados. En efecto, un primer recorte subjetivo es la elección de las variables de análisis, lo que deja afuera una cantidad de información que podría (o no) alterar los resultados obtenidos. El segundo recorte -éste consciente y adrede en la mayoría de los casos- es la determinación de qué material queda dentro del rango a cuantificar

y qué material queda fuera. El tercero consiste en la designación de los términos de comparación; puede incluir sólo las seis tragedias de autenticidad indiscutida, o el *CA* (incluyendo los fragmentos de una cierta extensión), o un muestreo de las seis tragedias, o un muestreo de cada una de las obras, o la inclusión de Sófocles y Eurípides, completos o en un muestreo. Esto da como resultado que dos investigadores que utilizan la misma variable obtengan resultados dispares, y que un tercer investigador que también utiliza dicha variable consiga resultados ya no dispares, sino opuestos. Esto sin contar un hecho inevitable: es prácticamente imposible que un estudioso se acerque a su objeto de estudio ajeno a todo preconcepto, sin tener una opinión formada sobre lo que va a investigar, sin saber qué es aquello que va a buscar. En el caso de los problemas de autoría, es ingenuo creer que los eruditos no toman partido antes, durante y después del proceso de análisis de los datos. Por el contrario, en la mayoría de los casos hay una posición tomada previa, y lo que se pretende encontrar en los “criterios objetivos” es un respaldo exterior “irrefutable” de lo que a uno le “parece”, “cree” o incluso “siente” luego de la lectura atenta y reiterada de una obra, procesos internos descalificados *in limine* por los tecnólogos de las humanidades. De este modo, el amparo en el prestigio decimonónico de la objetividad de la materia cuantificable se convierte en el disparador de una actividad cuasidetektivesca, que consiste en encontrar “pruebas” para ser presentadas ante el tribunal de la Ciencia Positiva.

En verdad, la aplicación de criterios materiales a las humanidades comenzó en pleno auge del positivismo, con los primeros estudios de variables estilísticas aplicadas a la autoría y datación de los diálogos de Platón, lo que derivó en la moderna “ciencia” de la estilometría⁸⁶. Aquellos primeros esfuerzos de Lewis

⁸⁶ La estilometría es el análisis estadístico del estilo literario, cuyas dos aplicaciones primarias son la atribución de autoría y los problemas cronológicos y se basa en la noción de que es posible detectar la “firma” de un autor examinando los rasgos cuantificables de los textos literarios. La estilocronometría, por su parte, consiste en la datación de textos a partir de evidencia estilística, y se interesa por especificar la secuencia de composición de las obras de un autor dado. La diferencia entre las dos aplicaciones es que los estudios de atribución alegan que ciertos rasgos en el estilo de un autor son *usados inconscientemente* y por lo tanto *permanecen fijos*, mientras que los estudios cronológicos sostienen la idea de que las “huellas dactilares estilísticas” evolucionan uniformemente a lo largo de la vida de un autor. Las dificultades surgen ante la posibilidad de la

CAMPBELL, W. DITTENBERGER, M. SCHANZ y A. LUTOSLAWSKI⁸⁷ fueron complementados y desarrollados con nuevos métodos en los últimos ciento treinta años, pasando, sólo por elegir unos pocos ejemplos, por el importante trabajo de A. DÍAZ TEJERA hasta llegar a los modernos y aun sofisticados análisis de LEDGER y BRANDWOOD, para restringirnos sólo a los estudios platónicos⁸⁸, con resultados parciales. De modo similar, resultados no concluyentes han resultado de la investigación del *Corpus Lysiacum* y las obras de Isócrates y Demóstenes. Otros casos famosos son la datación de ciertas piezas de Shakespeare y de las escrituras neotestamentarias, aunque la verdadera cronología nunca podrá determinarse sin suficiente evidencia externa para respaldar los estudios estilométricos. Si los éxitos de los estilometristas han sido relativos con respecto a Platón, que tiene una extensa obra conservada, podría sentirse que el intento de medir una sola tragedia contra los pocos y variados restos de Esquilo está condenado al fracaso. Aun en el caso de *Reso*, donde hay 18 obras indiscutidas disponibles para comparación, la estilometría objetiva no ha sido decisiva, y la cuestión de la autoría permanece abierta⁸⁹. Pero los estilometristas raramente han reclamado que es posible probar un caso en un sentido u otro: habitualmente hablan en términos de probabilidades. Los modernos avances de la estadística y la tecnología de computación también se

autoría múltiple o revisión autoral en alguna etapa de la composición. LAAN (1995) arguye que no hay evidencia fuerte de que los autores tengan tanto un aspecto consciente como uno inconsciente en su estilo de escritura, como sugiere la estilometría. Por otra parte, también hay posibilidades tales como la existencia de una parte estable y adaptable en el estilo inconsciente de un autor o la idea de que algunos cambian sus rasgos inconscientes de sus estilos y otros no. Por otra parte, los últimos estudios informados han investigado la idea de que los autores generalmente exhiben la tendencia a una complejidad decreciente a medida que envejecen. Cf. STAMOU & FORSYTH (2000).

⁸⁷ CAMPBELL (1867: introduction); DITTENBERGER (1881: 321-345); SCHANZ (1886: 439-459) y LUTOSLAWSKI (1897) y (1898: 61-81); THESLEFF (1967:174-88).

⁸⁸ Como resultado, podemos adscribir la mayoría de las obras de Platón a sus períodos temprano, medio y tardío, determinar la autenticidad de la *Carta Séptima* o del *Hippias Mayor*, pero no mucho más. El estudio de las partículas, el vocabulario, el largo de la oración, la estructura de las cláusulas finales y otros aspectos del estilo no han sido conclusivos, ya que los métodos convencionales de medición estadística son, según THESLEFF (1967: 172), de poco uso con un autor como Platón, quien *constante y deliberadamente* cambia su estilo de pasaje a pasaje y de obra en obra”.

⁸⁹ La mayoría de los eruditos considera que la obra es espuria, pero los argumentos de RITCHIE (1964: 362-265) en cuanto a que puede ser una obra temprana de Eurípides no han sido desechados.

han probado valiosos en algunas disputas de cronología y autoría⁹⁰. Sin duda el análisis estadístico le da valor y significado a los datos, ya que tiene el poder de resumir gran número de hechos discretos y descubrir relaciones entre ellos. Pero ¿qué estadísticas son apropiadas para los datos literarios? Los fenómenos textuales no están distribuidos al azar, pero tampoco siguiendo una norma⁹¹, aunque las pruebas estadísticas suponen y luego afirman que así sucede. Como afirmamos antes, los estilometristas comienzan con una tesis y admiten sólo los datos o análisis estadísticos que la prueban. No es la tesis *per se* la que hace problemáticos estos estudios, sino las suposiciones en las que se basan los argumentos cuantitativos: suponen que los rasgos contados son independientes del contenido de la obra, el género, la intertextualidad y la voluntad del autor, lo que es manifiestamente falso. Además, los estudios de autoría suponen que el estilo de un autor es tan personal y definible como una huella digital, una esencia que no cambia a través del tiempo, mientras que los estudios cronológicos suponen lo contrario: que el estilo de un autor evoluciona, cambio de un modo coherente a lo largo de su vida. Ninguno de los dos ha probado de manera definitiva que tiene razón, y además, como regla general, puestos uno al lado del otro, se contradicen. Ante el escepticismo con que estos estudios suelen ser considerados, y en un esfuerzo por producir conclusiones más convincentes, se han utilizado cada vez más criterios y se los ha sometido a pruebas estadísticas de complejidad creciente, y se ha llegado a excesos incomprensibles como el de PICKERING⁹², en el que se pierde de vista incluso el objetivo del estudio.

En síntesis, cuando el análisis cuantitativo dedica su energía a los niveles más bajos de la organización lingüística, a expensas de la dimensión textual, el resultado es el sacrificio no sólo del significado de los textos literarios, sino también de la posibilidad de generalizar y aun universalizar sus propios hallazgos⁹³. Es lo que

⁹⁰ Cf. CLAYMAN (1992).

⁹¹ FORTIER (1991).

⁹² PICKERING (2000). Vide infra.

⁹³ VAN PEER (1989: 305).

SAÏD⁹⁴ denomina “la ilusión totalizante”, que permite razonar sobre un elemento como si se conociera a la perfección el conjunto del que forma parte, la creencia ingenua -en ocasiones- o intencionada en la objetividad de “hechos” que recortamos a nuestro antojo y que creamos por ese recorte mismo. Como mencionamos con anterioridad, el valor argumentativo de “hechos” así contruidos puede destruirse apenas ampliando el campo de la comparación. Si se admite esto, se vuelve relativamente fácil criticar en detalle la mayor parte de los argumentos basados en criterios “objetivos”. Incluso partidarios de la acumulación de datos, como TAPLIN⁹⁵, admiten que, en el origen, la duda que lleva a negar la paternidad de una obra a un autor dado o, al contrario, la convicción que se tiene de reconocer la mano de un autor en todas sus líneas dependen de la subjetividad y la intuición.

Si el valor de las cuantificaciones y la objetividad de los argumentos pueden tornarse ilusorios, porque las cifras dicen a menudo lo que se quiere que digan, no sucede lo mismo cuando los análisis cuantitativos abordan cuestiones estilísticas más amplias que, por ejemplo, la cantidad de interjecciones en boca de un Jefe de Coro, y se concentran en temas como la imagen y la estructura significativa de una obra dada. De hecho, aquí entran a tallar otros criterios de análisis, los que hemos denominado “de fondo” o “inmateriales”, cuya piedra de toque es lo que se ha dado en llamar la “personalidad artística” del autor, es decir, la suma de características que se encuentran en todas o la mayoría de sus obras conservadas y constituyen su común denominador. Nadie puede negar que tal cosa existe⁹⁶. La cuestión de la autenticidad compromete la concepción que uno se hace de dicha personalidad. De manera obvia, los partisanos de la “imparcialidad” científica, como GRIFFITH⁹⁷, que se considera a sí mismo lo más objetivo que imaginarse pueda⁹⁸, rechazan de plano romanticismo semejante. En el camino quedan también *“la visión del mundo de Esquilo”* y *“el contenido religioso o político de PR”*, *“sus patrones de imaginaria”* *“porque es difícil atenerse a los hechos en*

⁹⁴ SAÏD (1985).

⁹⁵ TAPLIN (1977: 461).

⁹⁶ HERINGTON (1970: 20-21) y SAÏD (1985: 46).

⁹⁷ Lo tomamos como paradigma por la influencia que ha tenido su trabajo, pero no es ni el primero ni el último.

⁹⁸ GRIFFITH (1977: XI).

*estas materias*⁹⁹. Como pertenece a la corriente de la estilometría que cree en la selección inconsciente de los rasgos cuantitativos¹⁰⁰, elimina por último todo lo que puede filtrarse de una elección consciente del autor, como la construcción dramática o el tratamiento de las metáforas. Sólo quedan los hechos que escapan al arbitrio del lector (porque se prestan a la medida y al cálculo) y a la voluntad del autor (porque les son impuestos desde el exterior, como las condiciones materiales de la representación, o porque se desarrollan a un nivel inconsciente o semiconsciente, como los *tics* de estilo). Lo esencial, es decir, el sentido de la tragedia, es el gran ausente del debate¹⁰¹.

Ahora bien, en alguna medida GRIFFITH y sus seguidores no desconocen lo precario de algunas de sus posiciones. De allí que ellos mismos se encarguen de curarse en salud relativizando –en un gesto de corrección política– sus propias afirmaciones. Luego de reconocer que *“quizás los criterios más satisfactorios y genuinamente objetivos deben encontrarse en el estudio del metro”*, concede que los problemas métricos consisten en detalles menores a los que no hay que otorgar gran peso, o de cifras muy débiles para ser verdaderamente significativas. Sin ruborizarse, apunta también que elementos tales como estructura, técnica dramática, puesta en escena, vocabulario, sintaxis y estilo no son tan confiables como guía objetiva para la autoría, ya que en parte son susceptibles de explicación en términos de esas circunstancias especiales (con frecuencia hipotéticas, como en el caso de la representación siciliana o la composición en fecha tardía) tan regularmente evocadas para defender la atribución esquilea, e incluso provee refutación valorable en cuanto al supuesto efecto sobre las partes líricas y la trama de la posición estática del Titán. La clave se encontraría, entonces, en la ACUMULACIÓN DE PRUEBAS y la apabullante impresión de conjunto

⁹⁹ GRIFFITH (1977: 6-7).

¹⁰⁰ Lo mismo opinaba SCHMID (1929: 64-67), que veía en Pr *“un sentido del estilo diferente”*, y que *“tales cosas tienen aun más importancia para la cuestión de la autenticidad, tanto más en la que una determinada intención artística es reconocible, cuanto más se basa en un ámbito de cuestiones instintivas, inconscientes”*.

¹⁰¹ Según SAÏD, en este sentido, vale recordar que mientras se pensó que Prometeo era un vil sofista, justamente castigado por un Zeus que no merecía la etiqueta de tirano, no hubo problema con que la tragedia fuera de Esquilo. Cuando esta posición ya no fue sostenible, no restó más que un remedio: minimizar el alcance de una obra devenida subversiva retirándole la autoría esquilea y atribuyéndola a algún meteco, como hace SCHMID. Entonces comenzó el examen de la forma para mejor hacer olvidar el fondo.

que ellas provocan. Por último, apuntemos las expresiones de TAPLIN y DAVIES¹⁰² en cuanto a que existe una limitación básica inherente a la aplicación de métodos estadísticos y principios de estilometría a un *corpus*, por un parte, incompleto (por el estado fragmentario en que nos ha llegado), y por otra parte, restringido (por la operación de recorte aplicada por el investigador).

Los argumentos en contra de la autenticidad de la obra que se han sucedido durante un siglo y medio han cerrado un círculo completo. Comenzaron con la observación de las “anomalías” métricas, tomaron ímpetu con el estudio detallado de su vocabulario y a partir de otras argumentos lingüísticos y estilísticos, (en consonancia con el auge de la estilometría), se concentraron a continuación en una serie de ataques extrañamente virulentos basados en los supuestos rasgos no esquileos de la temática y pensamiento de la pieza, para cerrar el círculo y volver a concentrarse en los llamados “criterios objetivos”, refinando y extendiendo los aspectos más técnicos y considerados menos dependientes del criterio o el gusto del investigador. Es tiempo de dejar sentada nuestra personal ubicación en estas cuestiones, retomando uno o dos puntos centrales para lo que será nuestra argumentación.

A riesgo de parecer *a priori* inconsecuentes —dadas las que serán nuestras conclusiones— consideramos imposible emitir afirmaciones incuestionables con respecto a planteos de autenticidad. A no ser que se presente una prueba documental externa, todo problema de autoría está determinado por la naturaleza subjetiva de los criterios seleccionados por el investigador, dado que el objeto de estudio de las ciencias sociales y humanas se construye, en cierta medida, en el momento mismo de la investigación. En última instancia, la decisión sobre si Esquilo escribió o no *Pr* continuará siendo subjetiva. Sin embargo, es posible explorar posibilidades de análisis y medición “objetivas”, como las utilizadas en la segunda parte de esta investigación, sin dejar por ello de utilizar criterios de análisis basados en el análisis textual, que, más que pretender la aséptica objetividad de las ciencias exactas, admite su dependencia de una determinada hermenéutica del texto.

¹⁰² TAPLIN (1977: 465) y DAVIES (1979: 7).

Por tanto, así como los partidarios de la atétesis de *Pr* se concentran en las diferencias y las anomalías, en las peculiaridades y en los detalles sorprendentes o extraños, los defensores de la autenticidad esquilea destacan -destacamos- por sobre todo las semejanzas, la coherencia y la continuidad. Nadie puede negar que existe algo como la “personalidad artística”, constituida por partes iguales de *Weltanschauung* reconocida y *usus scribendi*, de ideología y estilo. Pero dicha “personalidad artística” sólo puede postularse a partir de lo conocido de la obra de un autor. En casos como el que nos ocupa, en que la obra conservada (entre tragedias completas y fragmentos) no alcanza a cubrir un diez por ciento de lo que las fuentes tradicionales y reconocidas afirman que Esquilo compuso, la firmeza de rasgos de dicha “personalidad artística” –si por ella entendemos un conjunto de rasgos cerrado y permanente- comienza a transitar sobre arenas movedizas. ¿Quién podría afirmar, a riesgo de perder su prestigio profesional, que Esquilo o Sófocles, o Íbico o Baquilides, contruyeron una “personalidad artística” que se mantuvo constante a lo largo de los años, incólume e indiferente a los cambios del contexto sociohistórico, impermeable a la influencia de otros escritores contemporáneos, determinada de una vez y para siempre a los, por ejemplo, veinticinco años? ¿Alguien podría sostener sin sonrojarse que *Persas* y *Agamenón* son más o menos semejantes? *Antígona* y *Filoctetes*, ¿plantean la misma problemática, tienen la misma estructura? Sin duda no es así, y las diferencias son enormes. Sin embargo, reconocemos en ellas a Esquilo y a Sófocles. Un escritor –y más aun un dramaturgo- tiene derecho a variar su técnica, incluir innovaciones exitosas de sus contrincantes, dialogar intertextualmente con ellos, adaptar su estilo a su temática o a las condiciones materiales de la representación. Un escritor –sea poeta trágico o novelista- tiene derecho a variar de intereses, de concepciones metafísicas (como la idea de la divinidad) o políticas (como la posición ante la revolución democrática). Pero sin duda hay constantes e invariantes que una lectura atenta, una hermenéutica profunda, pueden determinar.

En realidad, no se puede hablar de una “incompatibilidad profunda” entre el estilo de *Pr* y el modo de Esquilo más que a condición de olvidar lo poco que

sabemos del autor y a no saber leer un texto en profundidad. Hablar de excepción no tiene sentido más que para quien está seguro de conocer la regla, es decir -para casi cerrar nuestro círculo argumentativo- las constantes de la personalidad artística de Esquilo. Pero dado que no conocemos más que un décimo de su producción, no tenemos más que testimonios insuficientes de su evolución literaria, de sus diferentes maneras, de todas las variedades de su inspiración, de su estilo y de su arte¹⁰³. De hecho, nuestra muestra de la obra de Esquilo no es para nada homogénea y no da testimonio de una estabilidad remarcable en estilo del poeta. En un punto extremo, HERINGTON¹⁰⁴ sostiene que *“el único factor constante de la personalidad artística de Esquilo es su versatilidad, que se manifiesta a través de todo el espectro de la creación artística: metro, creación de palabras adhoc, creación de formas dramáticas en acuerdo con las ideas y creación de ideas mismas. Una versatilidad tan completa no tiene ejemplo en la tragedia antigua”*. Por nuestra parte, y sin llegar tan lejos, sólo nos atrevemos a afirmar, junto con SAÏD y el propio HERINGTON¹⁰⁵, que en este tema la decisión final depende del grado de versatilidad que le adjudiquemos a un autor, y la estimación del grado de flexibilidad, estilística e imaginativa, que puede esperarse de un artista supremo.

3. LA EVIDENCIA EXTERNA

3.1. Los argumentos en contra de la autenticidad

El análisis de la evidencia externa consiste en el recuento y evaluación de las citas y testimonios de la tradición y los datos históricos y fuentes evidentes que pueden extraerse de la propia obra para determinar su autoría y datación.

En sus capítulos 1 y 10, GRIFFITH¹⁰⁶ analiza la evidencia externa y concluye que ésta no prueba nada: sólo la fe conservadora en la tradición ha llevado a afirmar que la pieza y la trilogía de la que forma parte pertenecen a Esquilo y fueron compuestas entre 479 y 456 a.C. ¿Qué lleva a GRIFFITH a tal afirmación? En primer lugar, el

¹⁰³ SÉCHAN (1960 [1951]: 61).

¹⁰⁴ HERINGTON (1970: 24).

¹⁰⁵ SAÏD (1985: 46) y HERINGTON (1979: 426).

escaso interés en otros tragediógrafos del siglo V no pertenecientes a la tríada Esquilo – Sófocles – Eurípides, clase establecida a mediados del siglo IV y que mereció el establecimiento oficial de sus textos por parte de Licurgo y numerosas reposiciones. En segundo lugar, la dudosa calidad de la información que le llegó a Aristóteles para componer las *Didascalías*, sin duda poco completa o ajustada. Puede suponerse que no tenía fuentes oficiales de los títulos de las obras, sólo de los poetas y productores, y que en ausencia de datos oficiales, probablemente usó toda otra fuente disponible: dedicatorias a la victoria, tradiciones familiares orales y escritas, referencias de historiadores, poetas cómicos. Dichas familias, y quizás los actores, coregos y coreutas, retuvieron copias de los textos. Por otra parte, las obras de Esquilo fueron frecuentemente reestrenadas, y no existiendo aún una edición oficial, pueden haber sido considerablemente alteradas, al ser presentadas ante audiencias acostumbradas a otros estilos de actuación, puesta en escena o musicalización.

La primera referencia explícita a una trilogía prometeica se encuentra en *Po* 1456a2, pero no hay ninguna razón para suponer que Aristóteles consideraba a Esquilo su autor. No hay citas de Platón ni de Aristóteles, nada en las *Didascalías*, y las citas o parodias de Aristófanes no son, para GRIFFITH, prueba de que el comediógrafo creyera en la composición esquilea.

El primer testimonio al respecto aparece en la tradición alejandrina, que no expresa ninguna duda en cuanto a la autenticidad de la pieza, como resultado de, por una lado, la aparición de la primera colección sistemática de textos trágicos, realizada por Alejandro de Etolia en la Biblioteca de Alejandría, aproximadamente en 280 a.C. y, por otro lado, la composición del primer catálogo de la literatura griega, las *Pínakes* de Calímaco. GRIFFITH desestima bastante la seriedad de la labor de Calímaco: afirma que probablemente su trabajo consistió más en organizar que en evaluar el material existente, que muchas veces debe de haber acudido a su sentido común y a su gusto para adjudicar un título (o autor) a una obra determinada. A esto debe sumarse que antes de los alejandrinos la autenticidad no era una cuestión de importancia: muchos trabajos deben de haber sobrevivido sin título o sin autor, y otras eran conocidas con

¹⁰⁶ GRIFFITH (1977: 8-18).

títulos alternativos. GRIFFITH reconstruye de la siguiente manera la falsa atribución esquilea: las *Didascalias* pueden haber contenido una victoria, un segundo o tercer premio para un *Prometeo* o *Prometía* de Esquilo; Calímaco debe de haber encontrado tres obras prometeicas anónimas. No tuvo mucho problema en adscribirla a Esquilo: probablemente Alejandro de Etolia ya la había marcado tentativamente como “de Esquilo”, y lo aceptó sin cuestionamiento serio, puesto que no había ningún dato o suposición en cuanto a que Sófocles o Eurípides hubieran compuesto una obra sobre este tema, y dado el poco interés por las obras de otros tragediógrafos. Esta atribución fue rápidamente canonizada; los comentaristas la aceptaron como tal, y la oportunidad de que su verdadera autoría fuera revelada fueron reducidas a la nada durante el resto de la antigüedad y hasta el siglo XIX.

En cuanto a su autor, GRIFFITH admite que más que nada está adivinando, pero de inmediato afirma que, si se debe elegir un nombre, opta por Euforión (hijo de Esquilo que acredita 4 victorias con obras no estrenadas de su padre y una victoria en 431 sobre Sófocles y *Medea* de Eurípides) o Filocles (sobrino de Esquilo, ganador del primer premio sobre *Edipo Rey*, ridiculizado por Aristófanes por su estilo esquileo): ambos fueron dramaturgos de primera línea, ambos eran miembros de la familia de Esquilo, lo que puede ayudar a explicar la atribución errada. Tampoco puede descartarse la posibilidad de una autoría múltiple, con Euforión u otro miembro de la familia completando una tragedia o trilogía comenzada por Esquilo, para producirla después de su muerte, quizás en su nombre. Esto nos llevaría, supuestamente, a cerrar el círculo y volver a la teoría de la revisión de WESTPHAL. Pero para GRIFFITH no es así: el responsable de *Pr* no alteró una obra completa de Esquilo para adaptarla a sus requerimientos o las de la audiencia: compuso una obra unificada e independiente, aun si fue construida alrededor de un esqueleto esquileo. La obra es esencialmente de él, y no de Esquilo, tal como pretende probar con la evidencia interna.

En su primer tratamiento del tema, WEST¹⁰⁷ se concentra en componer la lista de los autores que debió de conocer el autor del *Pr*: ayudaría a conocer el *terminus post quem* de la pieza. Su autor debe de haber tenido interés en la mitología de tipo

¹⁰⁷ WEST (1979: 146-148).

sinóptico, como la de la poesía hesiódica y los logógrafos, y en la geografía, etnografía e historia de la cultura, y debe de haber sido muy versado en literatura anterior y contemporánea¹⁰⁸. Por otra parte, ubica el *terminus ante quem* en la fecha de *Ploutoi* de Cratino, representada en las Leneas de 429, donde encuentra una parodia del Párodos de *PrL* (171 K.-A.).

FLINTOFF¹⁰⁹ hace un interesante caso proponiendo que Aristófanes apunta a *Pr* en su caracterización explícita de Esquilo en *Ranas* 837-38, 928-29, 1020, y habría posibles alusiones posteriores en *Nubes* 1367, *Ranas* 804-816, 821, 939-940. Pero según GRIFFITH¹¹⁰, el caso propuesto es interesante, pero de ningún modo tan tajante como el autor sugiere. Argumenta correctamente que, para que una alusión específica, eco o parodia hecha por un autor X de un pasaje de otro autor Z sea identificada con seguridad, se debe satisfacer que existan entre los dos pasajes similitudes verbales y/o contextuales claramente distinguibles, y que ninguna otra fuente, más probable que X pueda dar cuenta de la palabra, frase o pasaje en Z. En el caso de Aristófanes estamos en gran desventaja en cuanto a sus numerosas alusiones o parodias trágicas, por poseer solo una mínima medida de la producción trágica ática del siglo V, tenemos además muy poca prosa contemporánea que nos permita usarla como criterio de fraseología ática normal. En las páginas siguientes, refuta prácticamente todos los ejemplos de FLINTOFF, sea porque el eco aparece en otra obra de Esquilo, porque no hay nada distintivamente esquileo en ello, porque el eco puede remitir

¹⁰⁸ Los autores serían **Hesíodo**; **Aristeas de Proconeso**, *Arimaspeia*; **Esquilo**, de quien copia los rasgos más obvios del estilo (sic), particularmente *Prometheus Pyrkaeus*; **Píndaro**. *Pít.* I 15-28 (470 a.C.), *Ol.* IV 7, *Pít.* IV 291 (462 a.C.), *Íst.* VIII 26ss (478 a.C.); **Protágoras**, quien visitó Atenas por primera vez en los 440s. (o a finales de los 450s); **Ferécides de Atenas**, de mediados del siglo V. El *floruit* de Ferécides es dado por Eusebio en 456/55. WEST afirma categóricamente, y basándose —como es habitual— en puras especulaciones, que el autor de *Pr* depende de Ferécides porque los datos de él extraídos fueron consignados con posterioridad a esa fecha; **Sófocles**, particularmente *Áyax* y *Antígona*. Para WEST, una datación de la trilogía poco después de *Ant.*, alrededor del 440 a.C., sería perfecta; y **Acusilao**, (única fuente más temprana conocida de que Hesíone es la esposa de Prometeo: *FGrH* 2 F 34).

¹⁰⁹ FLINTOFF (1983: 1-5).

¹¹⁰ GRIFFITH (1984: 286-291).

también a otros autores, o porque los contextos no son idénticos¹¹¹. En suma, es probable que ninguno de los ejemplos de FLINTOFF sea una alusión genuina.

FLINTOFF¹¹² analiza posteriormente tres aparentes citas de Epicarmo, que serían parodias de *Pr*. Epicarmo podría haber tomado algunas de sus ideas cómicas del *corpus* esquileo y, por tanto, arrojar alguna luz sobre la datación de la obra. Algunos rasgos de los fragmentos parecen apuntar a la *Prometía*, como la ridiculización de Prometeo como “héroe cultural”, el uso del *schema etymologicum* (que recuerda a *Pr* 85-86) y la alusión a las montañas Biblinas (que remitiría a *Pr*. 810ss) Una fecha temprana de la obra ayudaría a explicar por qué la obra era ampliamente considerada esquilea en la época de Aristófanes. Pienso que es más plausible que una comedia imite a una tragedia que viceversa. Una producción siciliana de *Pr* sería coherente, dado que, además, en la isla no eran desconocidos los tres actores. Los testimonios de Epicarmo hacen difícil extender su vida mucho más allá del primer cuarto del siglo V, lo que sugiere que *Pr* es una obra muy temprana, posiblemente la primera tragedia griega conservada.

Retomando sus acersiones de 1979, en 1990 WEST¹¹³ afirma que varios pasajes de la comedia antigua reflejan conocimiento de la *Prometía*. Además del *Ploutoi* de Cratino, señala una parodia de *Pr* en su *Seriphioi* (Fr. 222-223, 343), que puede haber sido producida ca. 423, y otra en *Acarnienses* 704 (de *Pr* 2), del 425. También *Aves* 1494ss parece reflejar *PrP*. Su conclusión es que la tragedia no puede ser más tardía que el 430, ya que pertenece a un estadio del desarrollo de la tragedia ática que no se ha alcanzó hasta una o dos décadas después de la muerte de Esquilo. Es cierto que no tenemos piezas de Sófocles o Eurípides anteriores a 440, y es teóricamente posible que rasgos que encontramos en sus obras pero no en las de Esquilo hayan de hecho sido usadas por ellos o por otros dramaturgos tan temprano como en 450. Pero no es probable que esto sea cierto de tanto rasgos separados como están representados en *Pr*. En cuanto a la crítica habitual de que si se postula una fecha

¹¹¹ Éste último parece ser un contraargumento muy débil. Cf. la semejanza de *Ranas* 1020 y *Pr* 436-437.

¹¹² FLINTOFF (1986).

¹¹³ WEST (1990: 65).

tardía (como 440-430) ésta podría objetarse seriamente dado que la composición de trilogías sobre un tema conectado estaba fuera de moda en ese tiempo, afirma que sin duda parece haber sido poco común después de Esquilo, pero hay ejemplos ocasionales¹¹⁴. Sin embargo, no niega que la aceptación por parte de las autoridades antiguas de lo genuino de la pieza es una verdadera dificultad. Pero afirma que no debe achacarse a un fracaso de los alejandrinos para reaccionar ante las peculiaridades estilísticas de la obra, sino al hecho de que ellos no encontraron nada en las *Didascalías* que les permitiera dudar sobre la autoría esquiléa. WEST, al igual que GRIFFITH, no encuentra testimonio alguno que relacione la *Prometía* con Esquilo antes del período alejandrino¹¹⁵.

A continuación, y retomando la línea especulativa de GRIFFITH, WEST suma sus propias especulaciones acerca de lo que pudo haber sucedido: el texto debe haber sido preservado desde el siglo V hasta el III con el nombre de Esquilo, dado que los Alejandrinos poseían muchas copias de las tragedias, incluyendo tal vez la copia oficial ateniense registrado bajo Licurgo. Dejando de lado la teoría del descuido de Calímaco, afirma que los eruditos alejandrinos deben de haber estudiado cuidadosamente las *Didascalías*, y en ellas se basó Aristófanes de Bizancio para la redacción de la parte de la *Hipótesis* que conservó la tradición medieval, y debemos suponer que esta información tenía la autoridad de los archivos atenienses detrás de sí¹¹⁶.

Pero si la tradición alejandrina es reivindicada, así como la justeza de las *Didascalías*, el error debe provenir de más lejos. WEST lanza entonces su propia teoría al respecto. Las numerosas alusiones a la *Prometía* en la comedia antigua prueban que la trilogía había sido vista en Atenas. Por otra parte, la *Suda* registra que el hijo mayor de Esquilo, Euforión, ganó cuatro victorias en la competencia trágica con obras de su padre que no habían sido previamente exhibidas¹¹⁷: Su

¹¹⁴ WEST (1990: 66). Por ejemplo, el *Pandionis* de Filocles (TrGF 24 T6c, antes del 414 a.C.), la trilogía troyana de Eurípides (415), la *Telepheia* de Sófocles (tardía, si no obra de Sófocles Junior) y la *Oedípodeia* de Meleto (c. 399).

¹¹⁵ WEST (1990: 52 y 67-70).

¹¹⁶ WEST considera insostenible la afirmación de GRIFFITH de que estos archivos no registraban los títulos de las obras producidas, sólo los nombres de poetas y los coregos.

¹¹⁷ *Suda*, s.v. Εὐφορίων· υἱὸς Αἰσχύλου τοῦ τραγικοῦ, Ἀθηναῖος, τραγικὸς καὶ αὐτὸς ὅς καὶ τοῖς Αἰσχύλου τοῦ πατρὸς, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τετράκις ἐνίκησεν·

propio trabajo fue de suficiente calidad para vencer tanto a Sófocles cuanto a Eurípides en 431. Pero WEST, basándose en SNELL¹¹⁸, considera sospechoso que Esquilo haya dejado a su muerte cuatro tetralogías o terminadas o lo suficientemente completas como para poder ser llamadas suyas. Por tanto, se sigue que una o todas las tetralogías que Euforión presentó como obras de su padre eran en realidad propias¹¹⁹. WEST reconoce no ser el primero en hacer esta propuesta¹²⁰; la novedad de su planteo consiste en extremar una pura especulación hasta rozar el absurdo: la idea de que la obra fue revisada o completada por otra mano, es considerada “una posición defensiva natural” de filólogos timoratos. “Nada” en el texto indica la existencia de estratos diferentes de autoría: Los rasgos postesquileos no se limitan a las odas corales o a partes en particular¹²¹. Una vez que esto se acepta, ya no podemos seguir tratando a Euforión simplemente como uno entre

ἔγραψε δὲ καὶ οἰκέϊα.

¹¹⁸ Ante tal afirmación, SNELL agrega en *TtGF* 12 l.1: “vix credibile”.

¹¹⁹ Las razones que WEST imagina como causantes de un fraude de este tipo son tan peregrinas que preferimos comentarlas en nota. “Como hombre joven” le puede haber faltado coraje para presentar obras con su propio nombre. ¿Qué le hace suponer a WEST que Euforión era joven en 431? Si Esquilo nació en 525, podría tener como mínimo 65 ó 70 años, si es que nos lanzamos también al delirio hipotético. Habiendo producido una obra genuina de su padre en una ocasión y habiendo disfrutado el éxito con ella, y quizá luego habiendo fallado un par de veces con sus propias obras, bien podría haberse tentado para intentar el experimento de disfrazar su siguiente esfuerzo como una nueva expresión del Esquilo póstumo. Sin duda, WEST es el primer adelantado en los viajes a través del túnel del tiempo, pero además, desconoce los rudimentos de la psicología. En todo caso, una persona insegura del valor de su propio trabajo y envidiosa de la gloria póstuma de su padre, podría haber hecho exactamente lo contrario: hacer pasar como propias obras dejadas sin representar por su padre, y llevarse los laureles. Por el contrario, WEST construye un Euforión psicótico, aturdido por el rugido atronador de los aplausos que los atenienses consagraban “a su padre”, cuando en verdad era él quien los merecía. Por otra parte, ¿qué chances había de que tal engaño pasara inadvertido? WEST propone que Euforión pudo haber aducido que “eran obras dejadas de lado por su padre por muchos años”, o “eran algunas de sus obras menos existosas a las que no se les garantizaba un coro”. Pero ¿no acaba de decir WEST que sus obras debían de ser lo suficientemente buenas como para ganarle a Medea en 431? La creatividad westiana continúa a lo largo de dos páginas más.

¹²⁰ Cita a KRANZ (1933: 226-228) y su convicción de que los Estásimos II y III deben haber sido compuestos en la década de 440-430; a ROBERTSON (1938), quien sugirió los nombres de Euforión, su hermano más joven Euaión, o su primo Filocles para la nueva redacción de los estásimos; a DODDS (1973: 37-38, atraído por la hipótesis de Euforión; y a GRIFFITH (1977: 254), cuya propuesta ya consignamos.

¹²¹ WEST haría bien en leer, entre otros aportes, el excelente artículo de una destacada filóloga como Margalit FINKELBERG (1997), que comentamos en el apartado anterior.

muchos posibles autores. Sólo su autoría (*sic*) da cuenta plausiblemente de la adscripción a Esquilo¹²².

BEES¹²³, antes de proponer su propia datación de la obra, resume las propuestas de sus antecesores: **1) COMO OBRA DE ESQUILO** (a. 479-478: antes de la erupción del Etna¹²⁴; b. 479-478 hasta 470: después de la erupción del Etna; c. 472: representación junto con *Pe*, en lugar del drama satírico¹²⁵; d. 470 hasta 467: cerca de *Pít. I*, antes de *Triptólemo* -468- y *Esfínges* -467-; e. 467 hasta 458: entre *Se* y *Or*; f. 458 -456/55: después de *Or* por criterios internos¹²⁶); **2) COMO OBRA DE AUTOR ANÓNIMO**: a. ca. 458-445 (reminiscencias en las primeras piezas de Sófocles y Eurípides; bosquejos de concepciones sofisticadas¹²⁷); b. ca. 450: insignificancia de las odas corales, incipiente interés por la "sabiduría"¹²⁸; c. después de 450: elementos sofisticados, rol subordinado del coro, lenguaje prosaico, presentación no dramática¹²⁹; d. 440-435: puesta en escena, dependencia lingüística de los dramas tempranos de Sófocles¹³⁰; e. 430-420: influencia sofisticada, limitación del coro, técnica escénica, dependencia de los dramas de los trágicos más jóvenes¹³¹; f. después de 425: erupción del Etna (*Tuc.* 3.116), dependencia de *Hipólito* (428)¹³²; g.

¹²² Continuando con las especulaciones, afirma que entre 440-420 muchas pinturas de vasos fueron inspirados por el drama satírico *Prometheus Pyrkaeus*, originalmente representada en 472 como parte de la tetralogía de *Persas*. Esto debe haber sido un estímulo para componer una *Prometia*. A esto se suma la reciente construcción de un templo de Hefesto en el Ágora. Como Prometeo y Hefesto estaban conectados en el culto en la Academia, esto se reflejaría en el argumento del *Pyrphoros*. La ocasión de la fiesta con carrera de antorchas debe de haber urgido a Euforión a un *revival* del drama satírico esquileo de treinta años antes. WEST podrá tener muchos defectos, pero no carece de inventiva.

¹²³ BEES (1993: 15-17).

¹²⁴ FLINTOFF (1986).

¹²⁵ MACRAE (1909).

¹²⁶ ENGELMAN (1868: 736); BERGK (1884: 312); MÉAUTIS (1960: 59); DAVIDSON (1966); LUPPINO (1967: 198-199, 203-205); GROSSMANN (1970); SCHADEWALT (1974); KRAUS (1981); SUTTON (1983), SAÏD (1985), PATTONI (1987), BREMER (1988).

¹²⁷ SCHMID (1929: 19, 96).

¹²⁸ NESTLE (1939: 350-353).

¹²⁹ GRIFFITH (1977: 225).

¹³⁰ WEST (1979: 135-140) y 1990 (65ss).

¹³¹ GERCKE (1911, 170-174); NIEDZBALLA (1913: 63).

¹³² LEFÈVRE (1967: 266ss y 1987: 3ss).

después del 401: posterior a *Edipo en Colono*¹³³. Resume a continuación las fechas *post quem*¹³⁴ y *ante quem*¹³⁵ de acuerdo con las fuentes antiguas.

3.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

Los contraargumentos a favor de la autenticidad más sólidos aparecen en la reseña de HERINGTON al libro de GRIFFITH¹³⁶. Esta solidez es reconocida por toda la crítica posterior, incluido el propio WEST. HERINGTON objeta la reconstrucción que hace GRIFFITH de la “falsa atribución” en Alejandría de *Pr* a Esquilo no sólo por ser altamente especulativa, sino también porque en muchos puntos desafía incluso la poca evidencia que tenemos. La única figura identificable en la fase prealejandrina es Aristóteles. Nadie antes de GRIFFITH parece haber dudado de que Aristóteles obtuvo el grueso de la información para sus *Didascalías* de los registros oficiales de Atenas de las competencias, ni haber afirmado que los registros no incluían los títulos de las tragedias, con lo cual el filósofo los habría tomado de una serie de fuentes más que improbables, con la precisión y seguridad que encontramos en las *Didascalías* conservadas. Es más económico y de sentido común suponer que Aristóteles derivó su conocimiento de los títulos de las obras primariamente de los archivos atenienses. Si el conocimiento de Aristóteles de estas cuestiones se basara en fundamentos tan dudosos como GRIFFITH propone, deberíamos extender nuestras dudas en cuanto a fecha y atribución de los dramas del siglo V a la casi totalidad de los títulos. Aristóteles y los alejandrinos conocían muchos más detalles sobre la historia de la tragedia ática que lo que GRIFFITH está dispuesto a admitir, y poseían registros confiables con los que chequear, al menos, si Esquilo había o no competido con

¹³³ SCHMIDT (1869, XVII).

¹³⁴ 1. Erupción del Etna (479-78 *Marmor Parium*, 475 Tuc. 3.116). pero puesto que hay otras erupciones (425, 396), no es una fecha cierta para datar. 2. *Pítica I* –historia de Tifón– (470), a no ser que ambos textos dependan de una fuente común, como opina GRIFFITH (1978: 117-120). 3. Una serie de posibles alusiones a acontecimientos o personajes políticos, ninguno definitivo y muchos contradictorios entre sí: DONALDSON (1860: 108); DAVIDSON (1949: 66-93); BAGLIO (1952 y 1959); PODLECKI (1966: 111); BRACCESI (1968: 28-32); STOESSEL (1988: 85); TAPLIN (1986: 163-174).

¹³⁵ 1. 414 a.C., Arist., *Aves* 1547, reminiscencia de *Pr* 975, y *Aves* 685ss, remin. de *Pr* 547ss. 2. Más controvertido *Caballeros*, de 424 a.C., 758s, remin. de *Pr* 308, *Cab* 836 de *Pr* 613, *Cab* 837 de *Pr* 330. Cf. también LEFÈVRE (1967: 272); GRIFFITH (1977: 11); MARZULLO (1988-1989: 23-24).

una tragedia o tragedias llamada/s *Prometeo*. En cuanto a la importancia que GRIFFITH otorga a la tradición familiar entre los descendientes de los grandes trágicos, HERINGTON apunta que uno de los trágicos más distinguidos entre los descendientes de Esquilo, llamado Astydamas II, estuvo probablemente activo en el teatro hasta al menos 340 lo que nos lleva muy cerca del período en el que Aristóteles investiga, y de la ley de Licurgo requiriendo una copia pública de los trabajos de los tres trágicos. GRIFFITH resume: “*esta adscripción tradicional no vale mucho*”. Ciertamente no vale tanto como para ser absolutamente decisiva. Pero los argumentos contra ella tampoco valen gran cosa. La conclusión de HERINGTON es que la evidencia externa para la atribución, a pesar de GRIFFITH, permanece tal como estaba, esto es, fuerte, aunque no decisiva en sí misma.

A su turno CONACHER¹³⁷ dice que la evidencia misma es limitada, pero que toda favorece la autoría esquileá. Debería tenerse en cuenta que los argumentos que impugnan la evidencia antigua (la mayoría *argumenta ex silentio*) también pueden ser aplicados a muchas otras tragedias cuya autoría ha sido aceptada sobre bases no más fuertes pero cuyos textos no han dado ocasión a dudar de la evidencia. Las numerosas dudas concernientes a la exactitud del registro de Aristóteles se basa en argumentos que son, necesariamente, indirectos e inconclusivos. Además, los estratos más tempranos de los escolios al *Pr* proveen evidencia de comentaristas antiguos, que suponían que la obra era de Esquilo, eruditos familiarizados con un rango mucho más amplio de obras de Esquilo que el disponible para nosotros. Por tanto las dudas referidas a la autenticidad se centran en la falta de certeza de la tradición de la obra entre mediados del siglo V y el período alejandrino y en el conocimiento y precisión de los eruditos alejandrinos responsables del catálogo esquileo y de la adscripción de los textos de Esquilo. Observaciones concernientes a la falta de comentarios conocidos por autores conservados sobre *Pr* antes de Cicerón pueden dejarse de lado: la misma oscuridad fue el destino de muchas otras tragedias griegas cuya autenticidad los eruditos no encuentran razones para poner en duda. La posible producción

¹³⁶ HERINGTON (1979: 420-426).

¹³⁷ CONACHER (1980: 167-172).

siciliana de la obra puede explicar la falta de al menos algo de información didascálica, que por otra parte faltan en cinco de las siete tragedias conservadas de Sófocles. En suma: 1) el tratamiento de GRIFFITH de la tradición no es muy exitoso en su intento de destruir el argumento más fuerte de los defensores de la autenticidad, el hecho de que la autoría esquilea no fue puesta en duda en la antigüedad; 2) los eruditos alejandrinos estaban mucho más interesados y alertas a las posibilidades erróneas de atribución que lo que GRIFFITH admite; 3) la aceptación por parte de Cicerón, que era un gran helenista, tanto de *Pr* como de *PrL* es incuestionable¹³⁸; 4) el hecho de que la tradición atribuye a Esquilo las tres obras que pensamos que forman parte de la trilogía de *Prometeo*.

SUTTON¹³⁹, ante los argumentos antiesquileos de que *Pr* muestra signos de haber sido escrito después de 456, presenta diversas consideraciones que, tomadas en conjunto, sugieren que esta afirmación cronológica puede estar equivocada. Ca. 450 hay testimonios de vasos en los que aparece Ío representada como una doncella con cuernos, y no como una novilla, lo cual en principio apuntaba a *Pr* como fuente del pintor. Sugiere, sin embargo, que esta representación (y su fecha temprana) puede deberse al influjo de *Ínaco*, el drama satírico de Sófocles. No obstante, no hay ningún testimonio, ni ninguno de los fragmentos conservados atestiguan, que la doncella haya aparecido como personaje del drama, y es posible reconstruir la trama de la obra sin postularla como personaje parlante. Por tanto, sólo queda *Pr* como inspiración posible del pintor de la *βούκερως παρθένος*. En lo que sí puede ser *Ínaco* importante es en que refleja a *Pr* en su tratamiento de un personaje (el rey *Ínaco*) que reacciona airadamente contra Zeus por la ruina de su reino y de su hija. Se dirige a Zeus y también a su lacayo, Hermes, con diversas imprecaciones. Zeus era caracterizado (o al menos percibido por el protagonista) como un dios testarudo e injusto, y el maltrato de Ío servía para ilustrar estos aspectos de su carácter: a pesar de los intentos de Hermes de intimidarlo para que calle, *Ínaco* permanece como un acusador

¹³⁸ Cf. Cic. *Tusc.* III 31.76, donde Cicerón cita *Pr* 377-80 traducidos al latín, y describe los versos como pronunciados por el Prometeo de Esquilo.

¹³⁹ SUTTON (1983: 291-293), así como previamente en su edición (*Sophocles' Inachus*, Meisenheim am Glan, 1979, p. 73).

vociferante contra Zeus y bien puede haber sostenido que los dioses deberían comportarse bien con la humanidad. Las fuertes afinidades esquileas están subrayadas por el vocabulario de la obra, remarcablemente esquileo, y por su florida imaginaria. La similitud de tratamiento de Hermes está enfatizada por la mención en fr. 269c21 del término *τρόχης* que aparece en *Pr* 941, y además es llamado tres veces *λάτρης* (fr. 269c.35, 269d.23, 269e.2Radt) lo que recuerda calculadamente a *Pr* 966: *τῆς σῆς λατρείας*. De hecho, *Ínaco* parece ser una obra considerablemente temprana, perteneciente al período esquileo de Sófocles¹⁴⁰. Este período debe haber terminado bastante antes del 450. Por tanto, *Ínaco* sería una importante evidencia indirecta para la datación de *Pr*, siendo la obra literaria más temprana que refleja su existencia. Esto apuntaría a una fecha levemente anterior a la mitad del siglo V, es decir, la década de 460-450 a.C., cerca de *Or*. En ausencia de anacronismos visibles en *Pr*¹⁴¹ de ninguna manera puede eliminarse la posibilidad de que haya sido escrito en 456-55, cuando la escena ateniense estaba dominada por Esquilo y el joven Sófocles. De este modo, deben dejarse de lado los argumentos antiesquileos basados en la supuesta fecha tardía de *Pr*.

En segundo lugar, SUTTON apela a la teoría de HAMMOND¹⁴² de la existencia en el teatro de Dioniso de una roca o *πάγος*, que asomaba al costado de la orquesta, con la que Esquilo contaba para sus puestas en escena y que habría sido imprescindible para la ubicación de Prometeo. SUTTON incorpora el dato de la existencia de pinturas de vasos de ca. 450 que corresponden a escenas de los dramas satíricos de Sófocles *Iambe* y *Pandora* que tienen lugar junto a una roca¹⁴³. Este testimonio de los dramas satíricos es el único de la utilización del *πάγος* en el teatro

¹⁴⁰ Plutarco, *Moralia*79b.

¹⁴¹ La supuesta influencia sofística no es necesariamente anacrónica, como admite el propio GRIFFITH (1977: 217-221). De acuerdo con G.B. KERFORD, *The Sophistic Movement*, Cambridge, 1981, 43, Protágoras bien puede haber estado actuando como sofista en Atenas tan temprano como el 460. Ninguna construcción cronológica estricta puede hacerse sobre el descubrimiento de GRIFFITH (1977: 190-201) de "modernismos sintácticos" en *Pr*.

¹⁴² HAMMOND (1972) se basa esencialmente en datos arqueológicos. Vide infra.

¹⁴³ En cuanto a la fecha, debe tenerse en cuenta que los vasos inspirados en obras teatrales aparecen muchas veces varios años después de la producción de la obra en cuestión, según establece A.D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, I, Oxford, 1967, pp. 25-27. Esto hace perfectamente plausible una representación de *Pr* en 456/55 o incluso antes.

postesquileo, pero corroboraría también la posibilidad de su utilización antes del 450 por parte de Esquilo. Lateralmente, quedaría establecido más allá de toda duda que *Pr* fue escrita para ser puesta en escena en el teatro de Dioniso en Atenas, y en ninguna otra parte, lo que excluiría la tesis de la redacción siciliana.

4. LA EVIDENCIA INTERNA

4.1 CRITERIOS MATERIALES

4.1.1 Problemas métricos

4.1.1.1 Los argumentos en contra de la autenticidad

a) Trímetros yámbicos¹⁴⁴

Los problemas detectados en los trímetros de la obra por los partidarios de la atétesis son los siguientes:

- ◆ *Pr* 713 y 992 son los dos únicos ejemplos donde aparece una ρ inicial que no hace posición delante de una sílaba breve¹⁴⁵.
- ◆ *Pr* es la única pieza de Esquilo en la que no se busca sistemáticamente evitar el hiato entre el fin de un trímetro y el comienzo del siguiente cuando el primero no termina en un punto, y presenta una proporción de hiato mucho más alta y parecida a la de la comedia¹⁴⁶. Para HERINGTON y STINTON es una exageración de una tendencia ya discernible en obras previas como ya se ve en otros criterios.

¹⁴⁴ Los problemas que los eruditos encuentran en los trímetros de *Pr* son tratados con cierta amplitud por SCHMID (1929: 64-67); GARVIE (1969: 32-38); HERINGTON (1970:35-40, 44-49, 61-62); GRIFFITH (1977: 76-102), quien reconoce apoyarse en los estudios de J. DESCROIX, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Mâcon, 1931; y SCHEIN (1979: 17-34, 55-58 y 61-63). Es notable que SCHEIN, un especialista en el tema, juzgue duramente los méritos del libro de DESCROIX, al que considera basado principalmente en suposiciones *a priori* y no en "metrical realities" (SCHEIN 1979: 58).

¹⁴⁵ FITTON-BROWN (1959: 59 n.28), HERINGTON (1970: 35-37) y GRIFFITH (1977: 81-82).

¹⁴⁶ HARRISON (1941: 22-25 y 1943: 61-63), HERINGTON (1970: 37-40), GRIFFITH (1977: 100-101) y STINTON (1990 [1977]: 366).

Para GRIFFITH, una variación tan marcada en un tiempo tan corto es otra prueba de inautenticidad.

- ◆ En los trímetros de *Pr* hay una fuerte proporción de anapestos en el primer pie¹⁴⁷ (12 en *Pr*, 3 en *Eu* y 1 en *Cho*, en las tragedias de largo comparable). Esto no tendría paralelo en la tragedia. Según WEST, también se observa en *PrL*.
- ◆ Se percibe también un fuerte número de monosílabos no enclíticos en final de trímetro¹⁴⁸.
- ◆ Hay en *Pr* mayor frecuencia de encabalgamiento entre trímetros¹⁴⁹, a diferencia de los trímetros del *αΑ*, que son ampliamente estíquicos. Su efecto consiste en minimizar el corte entre un verso y el otro, lo que ocurre a menudo en Sófocles. Las palabras finales del trímetro en cuestión son casi siempre subordinantes o monosílabos proclíticos. YORKE encuentra 18 ejemplos ciertos (SCHEIN 19) en *Pr*, 7 en *Or* completa y 1 en *Pe. Su* 769 produce un efecto similar. Esta argumentación es reforzada por DENNISTON en cuanto a que hay cerca de 50 versos en Sófocles que terminan en ἐπεὶ o ὅτι (en realidad hay 52) y ninguno en Esquilo fuera de *Pr*¹⁵⁰.
- ◆ En cuanto a la proporción de finales de palabra en las 12 posiciones métricas del trímetro, SCHEIN¹⁵¹ encuentra, en relación con el *αΑ*, que *Pr* tiene mayor proporción de finales de palabra en la posición 2; un número mucho mayor de monosílabos en posición 9; el doble de finales de palabras en posición 11 y un alto porcentaje de monosílabos en posición 12.
- ◆ Según SCHEIN, a esto debe sumarse el alto número de trímetros con respecto a los otros versos (770 sobre 1093: 70%). En esto concuerda con Sófocles.

¹⁴⁷ ROSSBACH-WESTPHAL (1856: 17), KUSSMAHL (1888: 7), SCHMID (1929: 64-65), FOCKE (1930: 299-300), YORKE (1936b: 116-119), GARVIE (1969: 35), HERINGTON (1970: 44-46), GRIFFITH (1977: 77-78), WEST (1979: 134).

¹⁴⁸ GRIFFITH (1977: 87-91).

¹⁴⁹ KUSSMAHL (1888: 7ss), SCHMID (1929: 64-65), HARRISON (1921: 14-15), DENNISTON (1936: 73-79), YORKE (1936a: 153-154), GARVIE (1969: 37-38), HERINGTON (1970: 46-49), SALVANESCHI (1972: 222-223); SCHEIN (1979: 45).

¹⁵⁰ Según SCHEIN, DENNISTON olvida *Eu* 98.

¹⁵¹ SCHEIN (1979: 61-63).

- ◆ HERINGTON¹⁵² ha observado como rasgo único en las partes habladas del coro de *Pr* que la Corifeo, aparte de las esticomitías, dialoga sólo en “cuartetos” (grupos de cuatro versos). Encuentra 9 ejemplos, contra ninguno en *Pe* y *Se* (*Pe* tiene 1 en tetrámetros trocaicos), 1 en *Su*, 5 en *Ag*, 4 en *Cho* y 1 en *Eu*. Ni en Sófocles ni en Eurípides hay una pieza que contenga más de 3 cuartetos en yambos pronunciados por el Coro. Para HERINGTON, este rasgo sirve para establecer una progresión, desde la ausencia en las obras tempranas, la tendencia en *Or* y la regla rígida en *Pr*. Para otros, la estadística reforzará la evidencia contra la autenticidad de *Pr*.
- ◆ JENS¹⁵³ dice que las esticomitías de *Pr* muestran rasgos que se oponen a la técnica de Esquilo. Son inusitados sobre todo la esticomitía del PRÓLOGO, extraña en cuanto a su composición y contenido, la continuación de la resis a través de la esticomitía enganchada de 246ss, la estructura asimétrica de la esticomitía de 377ss, la esticomitía de Ío (613ss), y finalmente la estructura asimétrica de la esticomitía de Hermes. Todo esto lleva a la conclusión de que *Pr*, en que el autor actúa de un modo tan libre y tan infielmente sofocleo (sic), difícilmente pueda provenir del poeta de *Su* y *Or*, que retiene una estructura estricta y arcaica.

Por todo esto GRIFFITH¹⁵⁴ concluye que las peculiaridades de los trímetros yámbicos son mucho más grandes en número y extraños en naturaleza que los del *CA*.

b) Anapestos recitativos¹⁵⁵

Según SOMMERSTEIN hay más proporción de anapestos recitativos en *Pr* (12,6%) que en cualquier otra del *CA*. *Pe* va segunda con el 11%. Incluyen un sólido bloque de 54 versos que concluyen la obra en la que participan Prometeo, Hermes y la Corifeo. Tales finales no son poco comunes en Sófocles y Eurípides. Este gusto por los anapestos recitativos parece ser igualmente característico de *PrL*.

¹⁵² HERINGTON (1963c: 5-7).

¹⁵³ JENS (1955: 33).

¹⁵⁴ GRIFFITH (1977: 102).

Por otra parte, hay en ellos una fuerte proporción de metros espondeíacos, de encabalgamientos, y una débil proporción de diéresis en los paremíacos (dímetros anapésticos catalécticos). HERINGTON ya había llamado la atención sobre la superposición en estos dímetros. En su reseña de GRIFFITH reconoce que este tema es uno de los argumentos más fuertes contra la autenticidad.

c) Partes líricas¹⁵⁶

Ya desde WESTPHAL se señaló la “débil” importancia de las partes líricas. Ocupan apenas 1/7 de la pieza, mientras que son 1/3 en *Or* y la mitad en *Pe*. Concuerdan HEIDLER, KUSSMAHLY y SCHMID: a la brevedad de las odas corales se suman la sencillez y fluidez de su ritmo. La composición de épodos (*Pr* 397-434 aabbc; 887-907 aab) en sólo uno o dos pares estróficos no es habitual en ninguna otra parte en Esquilo, ya que él prefiere series más largas. Las monodias (Prometeo, Ío) no aparecen tampoco en ningún otro lado, pero la pobreza de las partes corales se justifica con el total de partes líricas. KRANZ afirma que el Estásimo I es esquileo, pero que ha sido alterado y truncado, mientras que los Estásimos II y III fueron escritos entre 440 y 430 a.C. e insertados en el lugar de los correspondientes estásimos auténticos). THOMSON, DODDS y GRIFFITH señalan el carácter sorprendente de la mezcla de metros en el PÁRODOS. GRIFFITH (postura a la que adhiere BEES sin aportar ideas propias) es más categórico: los metros líricos de *Pr* difieren de manera constante del modelo esquileo. A esta convicción adhiere TAPLIN, quien señala que hay un solo diálogo lírico en *Pr*, el del PÁRODOS, lo que no aparece en el *ca*.

Según IRIGOIN los estásimos de *Pr* difieren no sólo en longitud sino too en estructura métrica: su composición estrófica no tiene exacto paralelo en Esquilo: reaparece en *Electra* de Eurípides y presenta analogías con *Hécuba* o *Fenicias*. Afirma

¹⁵⁵ HERINGTON (1970: 50-51), GRIFFITH (1977: 68-75), HERINGTON (1979: 420), WINNINGTON-INGRAM, (1983: 176) y SOMMERSTEIN (1996: 323).

¹⁵⁶ ROSSBACH-WESTPHAL (1856: 8-12), HEIDLER (1884), KUSSMAHLY (1888: 11), SCHMID (1929: 67-68), FOCKE (1930: 294-295), THOMSON (1979 [1932]: 180-181), KRANZ (1933: 148 y 226-228); DODDS (1973: 38), IRIGOIN (1974:199-215), GRIFFITH (1977: 19-67), HERINGTON (1977: 51), TAPLIN (1977: 462), IRIGOIN (1984-1985: 108), BEES (1993: 68-70, 99-118) y SOMMERSTEIN (1996: 323-324)..

además que la arquitectura de las partes líricas (coros y otras partes cantadas) de *Pr* está diseñada sobre un módulo de 34 tiempos marcados y de una manera más y más neta a medida que progresa la pieza. Es posible que la insistencia progresiva del poeta apuntara a llamar la atención de los auditores sobre la clave de su composición y por tanto a hacerlos descubrir el principio *a posteriori*. Tal práctica, que parece extraña a los hábitos de Esquilo, es una pieza más que agregar al *dossier* de la autenticidad de la tragedia.

KRANZ y HERINGTON señalan el recurso a los dáctilo-epitritos¹⁵⁷, que son un esquema métrico común en la poesía del siglo V, frecuente en Píndaro, Baquílides, Sófocles y Eurípides, pero no usado en el *ca*. En *Pr*, no obstante, dos odas corales: 526-535 (= 536-544) y 887-893 (= 894-900) están en ese ritmo.

SOMMERSTEIN retoma y remoja las estadísticas del siglo XIX. Encuentra en el *ca* una alta y constante proporción de lírica cantada, desde un mínimo de 32,5% en *Eu* a un máximo de 50% en *Su*. En *Pr* es meramente 16,6%, en el que se incluyen dos monodias de actores sin participación del coro (114-119; 565-608) (En el *ca* los actores siempre cantan en alternancia con el coro). De verdadera lírica coral *Pr* sólo tiene 136 versos (12,4% del texto); en el *ca* la cifra más baja es *Cho* con el 28,3%. *Pr* se comporta a este respecto como una obra de la segunda mitad del siglo V, porque está dentro o un poco abajo del promedio de Sófocles (todas las partes líricas: 18,5% a 27,2%; lírica coral: 12,5% a 18,2%) y de las tragedias tempranas de Eurípides (13,6% al 23,6% y 10% a 18,7% respectivamente).

En cuanto a los yambos sincopados¹⁵⁸ y los *lecythia*¹⁵⁹, los *lecythia* ocurren más de 250 veces en *Or* y son bastante comunes en las obras tempranas de Esquilo, pero están casi por completo ausentes de *Pr*. Las pocas estrofas yámbicas presentes (160ss, 901ss) tienen una alta frecuencia de resolución que no es característica de Esquilo.

¹⁵⁷ Esquema métrico que se basa en varias secuencias de unidades — UU — UU — y — U —, usualmente con una sílaba de unión que separa las sucesivas unidades.

¹⁵⁸ Los *yambos sincopados* consisten en la frecuente reducción del metro yámbico básico, U — U —, a U —, — U — o incluso — —. Si a estos metros reducidos de 3 ó 2 sílabas se les da el mismo valor temporal del metro completo de 4, el efecto es el de ralentar el canto y la danza

4.1.1.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

SAÏD¹⁶⁰, de manera un poco fundamentalista, señala que los problemas métricos que se alzan de manera indiscutible contra la autenticidad es extremadamente reducido. Para ella se puede, sin negar los hechos, dar una explicación perfectamente conciliable con una atribución esquilea de la mayoría de dichos problemas.

a) Trímetros yámbicos

SCHEIN¹⁶¹ hace suyas las palabras de HERINGTON¹⁶²: *Pr* no es radicalmente diferente de las otras: simplemente desarrolla tendencias, a todos los niveles estilísticos, que pueden ya ser rastreadas en el “grupo tardío” (*Su + Or*). El propósito de SCHEIN es mostrar que las peculiaridades del trímetro en *Pr* concuerdan con estas suposiciones, y que las “tendencias, a todos los niveles estilísticos” que, como la caracterización del héroe, dan a la obra un “aroma sofocleo”, no necesitan de ninguna manera implicar una autoría no esquilea sino simplemente que Esquilo, quizá bajo la influencia de Sófocles, estaba intentando algo diferente.

- ◆ Frecuencia de encabalgamientos: SCHEIN afirma que los encabalgamientos en *Pr*, aunque sofocleos, no son un apartamiento completo de la práctica esquilea sino el acrecentamiento de un fenómeno que se encuentra en las otras piezas tardías. Esta es la comprensión correcta de los rasgos que han sido aislados como no esquileos por los eruditos. Para PATTONI los defensores de la autenticidad justifican esta peculiaridad con la frecuencia y notable extensión de las descripciones y de las resis de contenido mítico¹⁶³. Ninguno está de acuerdo en su cuantificación objetiva, y se ven en sus estadísticas variaciones notables. No hay que lomitarse exclusivamente a la observación de casos más vistosos y fácilmente

¹⁵⁹ El *lecythion* es una de las unidades líricas más simples: —U—U—U—U—.

¹⁶⁰ SAÏD (1985: 77).

¹⁶¹ SCHEIN (1979: 61-63).

¹⁶² HERINGTON (1970: 119).

circunscribibles, sino extender el análisis a otros aspectos significativos, como la ligazón entre adjetivo y sustantivo destacados al final del verso, del tipo ἐμός - εὐχάς en *Cho* 125-126. Hay cerca de 400 ejemplos de esto en *Or*¹⁶⁴. Una valoración objetiva de los datos no autoriza a dudar de la autenticidad. Si de la valoración cuantitativa se pasa a la tipología de los términos empeñados en el encabalgamiento en *Pr*, se notará que todos pueden asimilarse a casos atestiguados al menos una vez en el *CA*. Una peculiaridad de *Pr* es la frecuencia de ὅτι declarativo al final de trímetro (6 contra 1 en *Eu*). En realidad, el encabalgamiento con ὅτι es una pausa retórica fácilmente imaginable a final de trímetro, lo que se acentúa más cuando el verso siguiente está ocupado por una frase declarativa, que constituye una entidad autónoma de saber gnómico, como en 104-105, 323-324, 328-329, 377-378, 951-952, es decir, en 5 de los ejemplos: funciona casi como nuestros dos puntos. El fenómeno suele explicarse como un influjo del *usus scribendi* sofocleo, pero en realidad estas innovaciones encontraron en Esquilo un terreno ya preparado, en el que la relación entre unidad rítmica y unidad lógico-sintáctica es perturbado de modo menos relevante que en otras formas de encabalgamiento más revolucionarias utilizadas por Sófocles y de las que no hay rastros en *Pr* ni en el *CA*¹⁶⁵.

¹⁶³ HARRISON (1921: 14-15) y YORKE (1936a: 153-154) ven el influjo sofocleo y por tanto el signo de una datación tardía de la obra, opinión retomada por HERINGTON (1970: 46ss) y SCHEIN (1979: 63). COMAN (1943: 145) y CONACHER (1980: 161) apelan al aspecto narrativo.

¹⁶⁴ FILIPPO y GUIDO (1977-1980: 83-131) han hecho su investigación fuera del *bellum Prometheicum*, y ofrecen un análisis más objetivo. Reseñan todas las partes recitativas del teatro de Esquilo estudiando cada trímetro por la intensidad del encabalgamiento, enumerando de 0 a 4 una progresión que va de una interpunción fuerte a fin de verso a un nexu muy intenso entre dos trimetros contiguos. *Pr* está al final de esta progresión aritmética, y parece documentar la prosecución de una tendencia ya advertible en los dramas precedentes, más que un neto cambio de estilo.

¹⁶⁵ A los críticos que han sospechado por el puro hecho numérico se puede responder reclamando la atención sobre algunas predilecciones de Esquilo por determinadas construcciones que se concentran, tal vez de modo inexplicable, exclusivamente en ciertas tragedias: por ejemplo, el uso de δίκην adverbial + genitivo, que tiene 24 ej en *Or* (15 en *Ag*), contra 1 caso en *Se* y 1 en *Su*; o el encabalgamiento con el adjetivo posesivo final de verso, atestiguado en Esquilo sólo en *Or* (9 casos) y en *Pr* (1 caso).

- ◆ Gran número de versos que exhiben hiato interlineal¹⁶⁶. Los tragediógrafos aceptaban el hiato interlineal pero intentaban limitarlo a instancias en que hay alguna pausa en el sentido después del verso inicial. Esto no sucede en *Pr*, en que de 130 ejemplos de hiato interlineal 52 son de la variedad "non-stop". Para HERINGTON y STINTON se trata de la exageración de una tendencia ya observada en obras anteriores. Para CONACHER¹⁶⁷ *Pr* es tan excepcional en esta cuestión que el fenómeno sugiere falta de revisión -comprensible, quizá, en la última obra de un poeta de edad- más que autoría no-esquilea; porque ¿por qué un poeta que ha imitado a Esquilo existosamente en muchos respectos debería mostrar tal desconsideración por este aspecto tan prominente de los trímetros esquileos y de los trímetros trágicos en general? GRIFFITH¹⁶⁸, en su afán de acarrear agua para su molino, y basándose en evidencia muy limitada (cita algunos fragmentos), afirma que *"el hiato interlineal parece común entre los trágicos menores"*. Es una afirmación por demás arriesgada.
- ◆ Anapestos en el primer pie: Según SCHEIN, el número relativo de versos con anapestos en el primer pie en *Pr* (6, 64, 89, 353, 366, 721, 722, 796, 805, 811, 849, 994) no es significativamente más alto que en el *ca*. Tales "anapestos" ocurren en el 0% de los trímetros en *Su*, 1% en *Pe*, *Se*, *Co* y *Eu* y 2% de *Ag* y *Pr* (0,017 y 0,018 respectivamente). Claramente, cuando los números de verso relativos -como opuestos a absolutos- son tabulados, los anapestos en el primer pie no son más frecuentes en *Pr* que en el resto; este criterio para decir que la pieza no es de Esquilo es falso. Para CONACHER¹⁶⁹, el promedio para este tipo de disolución en una obra esquilea es 2,4 y la ocurrencia más alta en Esquilo es 5 en *Ag*. Sin embargo, debería notarse la ubicación y contexto de muchos de los anapestos de primer pie de *Pr*: como ha señalado STINTON¹⁷⁰, 3 de ellos aparecen en la

¹⁶⁶ HARRISON (1941: 22-25) y (1943: 61-63). Observó por primera vez esta excentricidad de *Pr*; HERINGTON (1970: 37-40); GRIFFITH (1977: 100-101) (contra la autoría esquilea) y STINTON (1977: 67-72).

¹⁶⁷ CONACHER (1980: 163-164).

¹⁶⁸ GRIFFITH (1977: 101).

¹⁶⁹ CONACHER (1980: 163).

¹⁷⁰ STINTON (1974: 261).

descripción del Etna, “donde Esquilo está trabajando o sobre Píndaro o sobre su fuente épica común”. No menos que otras 5 (más uno con nombre propio) ocurren en las profecías de Prometeo a Ío, 3 de las cuales involucran rasgos topográficos sorprendentes, que tenían que ser incluidos de alguna manera en los versos yámbicos; un cuarto da un rasgo característico (μονόδοιτες, 796) de las hijas de Forcis; mientras que el quinto (ἐπαφῶν, 849) tiene casi el *status* de un anapesto de nombre propio, ya que es el participio que da la explicación del nombre propio Ἐπαφος (851). Estas consideraciones reducen el elemento excepcional en el número de anapestos en primer pie de la obra. Según PATTONI, la predilección de *Pr* por este módulo métrico, notada por primera vez por HERMANN¹⁷¹, se encuentra mencionada en SCHMID¹⁷² como una señal de inautenticidad. Los datos ciertos están representados por los 12 casos de *Pr* y un número muy restringido en *∞A*, según GRIFFITH, al que PATTONI agrega varios casos: *Eu* (92, 474, 577 + 806); *Pe* (184, 343 + 808); *Se* (268 + 471, 495, 1010); *Su* (713 + 192); *Ag* (28, 337, 504, 509, 595 + 30, 1257); *Cho* (275 + 682). Si se aceptan estos ajustes, *Pr* sigue teniendo una posición destacada, pero su alejamiento se reduce. *Pr* con su porcentual muy vecino a *Or* (y en particular coincidente con el de *Ag*) se inserta sin forzamiento en el último período de la producción esquilea. Dentro de esta tendencia general se encuentran en algunas tragedias ocasionales predilecciones por un tipo de solución específica en un determinado pie métrico¹⁷³. A la luz de estas fluctuaciones se debe interpretar la preferencia de *Pr* por anapesto I (32% contra 18% de *Ag*), pero en todos los otros aspectos relativos al empleo de resoluciones muestra concordar a pleno con el *usus* esquileo. Esquilo tiende a introducir como pies trisilábicos términos inusitados o expresivos. En *Pr* dos casos se refieren al mismo adjetivo, ἀδαμάντινος, (6 y 64), un *hapax* cuya raíz δαμ- introduce uno de los *Leitmotive* de

¹⁷¹ ROSSBACH-WESTPHAL (1856: III y XVII).

¹⁷² SCHMID (1929: 64ss).

¹⁷³ Según YORKE (1936b: 118), *Pe* presenta una cantidad de tribraquios en el tercer pie (10 ej en 428 trímetros), netamente superior a las otras tragedias; tribraquio III tiene 21%, todas las otras grupo compacto entre 12 y 15%; tribraquio I: *Cho* 18%, todas las demás entre 2 y 10%; dáctilo III: *Su* 62%, *Se* 55%; todas las demás de 32 a 44%.

la tragedia (cf. 148, 164, 426, 601 y 861). Otros tres casos (366, 368, 353, éste último un *hapax*) aparecen en la evocación del suplicio de Tifón y recurren a términos utilizados por Píndaro en la *Pítica I*. En 721 el anapesto κρόταφος representa el único ejemplo en Esquilo de este término ya presente en la tradición épica. Otro *hapax* es el mencionado compuesto μονόδοντες en 796, seguido por un término atestiguado por primera vez en Esquilo, καταβασμόν (811). Y como dijimos, el compuesto ἐπαφῶν de 849 se presenta en conexión etimológica con Épafo. El resto de los casos están constituidos por sustantivos comunes que se refieren a aspectos naturales o geográficos, y por tanto conectados con los principales temas de la tragedia: nada que se pueda definir como “anormal” para Esquilo.

- ◆ Sílaba breve delante de ρ inicial de palabra. Los casos son sólo dos, 713 ($\chi\rho\iota\mu\pi\tau\omicron\upsilon\sigma\alpha \rho\alpha\chi\iota\alpha\iota\sigma\iota\nu$) y 992 ($\pi\rho\delta\varsigma \tau\alpha\upsilon\tau\alpha \rho\iota\pi\tau\acute{\epsilon}\sigma\theta\omega$). No existen presupuestos objetivos para interpretarlos en clave antiesquilea. Casos similares aparecen en los yambógrafos arcaicos (Semónides Fr.6, 2 W y, en escazontes, Hipponax fr. 58 W), cuyo trímetro en diversos aspectos es más vecino al esquileo que al de los otros trágicos. Parece más lógico suponer que Esquilo, habiendo ya recurrido a esta peculiaridad en los yambos líricos, pudiera también extenderla a las partes recitativas, dado que muy comúnmente fenómenos prosódicos hallables en los metros líricos se representan también en los trímetros yámbicos. No debe olvidarse que en la posición métrica en la que tales casos se presentan en *Pr* (o sea el tiempo débil del segundo pie) aparecen también, por necesidad métrica, otros fenómenos de abreviación de las sílabas normalmente largas. Para justificar 713 y 992 HERINGTON¹⁷⁴ propone dos explicaciones: 1) se trataría de un influjo del estilo de la comedia sobre *Pr*, lo que a PATTONI le resulta poco convincente, porque tal fenómeno en la comedia no es menos raro que en la tragedia; 2) se trataría de un epicismo métrico, lo que le merece mayor atención. 713 se encuentra dentro de una resis del protagonista, en la que se recogen en mayor medida (sobre todo en Esquilo) fórmulas épico-jónicas. Por otra parte, 992 aparece en un contexto narrativo que anticipa el contenido de los anapestos finales semi-líricos.
- ◆ Alto número de trímetros con respecto a las partes líricas. Dice SCHEIN que hay un incremento más o menos cronológico en el porcentaje de trímetros por obra en el $\epsilon\mathcal{A}$, por lo que la cifra del 70%, además de ser “sofoclea”, también es evidencia de una composición esquilea tardía, posterior a la de *Or* en 458.

PATTONI¹⁷⁵, en su análisis de los trímetros, concluye que en la mayoría de los casos estudiados por GRIFFITH, el alejamiento es demasiado insignificante como para constituir conclusiones atendibles. No faltan casos de plena correspondencia de *Pr* con el resto de la producción de Esquilo, contra los otros dos trágicos, que tienen un comportamiento sensiblemente diverso. Esto se verifica por ejemplo en los trímetros

¹⁷⁴ HERINGTON (1970: 35-37).

¹⁷⁵ PATTONI (1987: 97-31).

constituidos por tres palabras, aspecto que en la antigüedad era asociado a la musa esquilea. *Pr* con 9 casos es netamente superior a Sófocles y Eurípides y en línea con el ϵA , insertándose entre *Se* y *Em*¹⁷⁶. De manera obvia, GRIFFITH¹⁷⁷ redimensiona este importante aspecto reduciéndolo a un “*obvious stylistic device*” fácilmente reproducible por parte de cualquier autor que busque efectos solemnes y majestuosos. A partir de la relación existente entre el trímetro de Esquilo y el de los yambógrafos jónicos, probada por SCHEIN¹⁷⁸, el hecho de que Semónides y Arquíloco presenten un número considerable de esta forma es una prueba de la impronta de arcaísmo de este aspecto estilístico y, limitándose a la producción trágica, de autenticidad esquilea. Por tanto, ninguna divergencia puede señalarse respecto del *usus* esquileo.

HUBBARD¹⁷⁹ postula que la sorprendente falta de observancia de *Pr* de los finales de verso (como se refleja en su alto uso de encablagamiento sofocleo, hiato interlinear y finales monosilábicos) puede tener algo que ver con la notable $\epsilon\lambda\upsilon\theta\epsilon\rho\sigma\tau\omicron\mu\acute{\iota}\alpha$ del Titán encadenado (180), su único medio de trascender los lazos que lo mantienen en su lugar. Tales cuestiones no pueden desecharse sin estudio posterior. Hasta entonces, sería altamente prematura concluir que la obra no es de Esquilo sobre bases estilométricas.

b) Sistemas anapésticos (anapestos recitativos)

CONACHER¹⁸⁰ dice al con respecto que GRIFFITH los considera de los datos más perturbadores. La primera diferencia (la elección entre distintos tipos de metro) es una cuestión de grado más que un “*rasgo no esquileo*” tomado de manera absoluta. El ϵA muestra grados de divergencia entre sus piezas en la elección de los metros anapésticos posibles, pero *Pr* es “*más divergente que cualquier otra*”, especialmente en la alta proporción de metros espondeicos y la baja proporción de metros puramente anapésticos. La segunda diferencia (el largo de las series anapésticos sin paremiacos)

¹⁷⁶ STANFORD (1940: 8-10), excluye los trímetros que tienen como cuarta palabra una enclítica monosilábica. MARCOVICH (1984: 17) los incluye y los resultados no sufren ninguna variación significativa.

¹⁷⁷ GRIFFITH (1977: 91-92).

¹⁷⁸ SCHEIN (1979: 5-16).

¹⁷⁹ HUBBARD (1991: 459).

puede quizá explicarse por el hecho de que la mayoría de las series anapésticos de *Pr* son salmodiados por actores, no por el Coro. Puede compararse, por ejemplo, el porcentaje relativamente bajo de paremiacos en las series anapésticas de Clitemnestra en *Ag*.

PATTONI¹⁸¹ aclara que ya que la distinción entre anapestos recitativos y líricos es, por el momento, hipotética, el análisis mismo tiene un margen de arbitrariedad. Si para GRIFFITH la señal para individualizarlos es la presencia de dorismos y de mayor “libertad métrica” (*metra* resueltos), se impone en parte un límite objetivo que puede poner en duda la perfecta “objetividad” del método y de los resultados con él recogidos. La peculiaridad quizá mayor está representada por 172, en el cual se observa una diéresis mediana. El único otro caso atestiguado de Esquilo está en fr. 192,4 Radt, perteneciente al *PrL*. En ambos casos el final del primer metro del dímeter cae entre las dos partes de un compuesto (μελι-γλώσσοις, παντο-τρόφον), lo que parece justificar parcialmente la irregularidad métrica.

Precisamente HUBBARD¹⁸² dice que el uso de los anapestos recitativos es sorprendente para los detractores de la autenticidad de la obra. Sugiere que un análisis más exacto de los datos, distinguiendo anapestos de actores y anapestos corales conduce a una conclusión diferente. Para que las cuentas puramente numéricas de patrones métricos sean válidos como índices de autenticidad, los patrones en cuestión deben ser fenómenos de preferencia más o menos inconsciente. Si se puede probar que los patrones son a veces elegidos deliberadamente por razones contextuales, las meras cuentas pasan a ser de menor valor a menos que estén cuidadosamente coordinadas con estos parámetros contextuales. Argumenta el estudioso que los anapestos de actores, en particular en Esquilo, tienden a exhibir patrones diferentes de los de los anapestos corales, por la búsqueda de una caracterización distintiva o como marcadores emocionales. La aparente excentricidad de los anapestos de *Pr* pueden por lo tanto deberse a que

¹⁸⁰ CONACHER (1980: 162).

¹⁸¹ PATTONI (1987: 91-97).

¹⁸² HUBBARD (1991).

son mayoritariamente anapestos de actores¹⁸³. Por otra parte, los pasajes de anapestos corales en *Pr* y los fragmentos de *PrL* exhiben patrones que se conforman con el ζA . En este marco la pieza tiende a sustentarse como obra genuina de Esquilo. Se puede objetar que el hecho de que se usen muchos anapestos actorales es en sí mismo indicativo de una técnica no esquilea, más en la línea de la tragedia de la segunda mitad del siglo V¹⁸⁴. Pero *Eu* también los utiliza extensamente en el personaje divino de Atenea, como opuestos al uso escaso de anapestos corales. Los dímetros anapésticos bien pueden haberse considerado una forma métrica de particular dignidad, especialmente apropiada para la entrada y el discurso de divinidades¹⁸⁵ y así están ampliamente atestiguados en *Pr*, donde todos los actores, excepto Ío, son divinos. I) Longitud del período: consiste en la proporción de metros anapésticos en relación con los paremiacos clausulares. Para GRIFFITH *Pr* da un promedio de 13,9, y en el ζA , entre 5 y 8.7. Pero si se comparan exclusivamente los anapestos de actores, *Pe* da 15, *Ag* 12,5 y *Eu* 11,8. *Pr* da 16,5, lo que es levemente superior, pero para nada fuera de rango¹⁸⁶. II) Tipos de metros. Otro argumento de GRIFFITH es el patrón de las combinaciones de anapestos/espondeos y dáctilos en cada metro. *Pr* se inclina por la combinación espondeo-anapesto, un menor uso de dáctilo-espondeo y menor aun de anapesto-anapesto, y mucho mayor uso de espondeo-espondeo que en el ζA . Pero las cifras de GRIFFITH para *Pe* se han distorsionado mucho por su decisión de no contar 909-930. Si se los incluye, las cifras de *Pr* son muy parecidas a las de *Pe*. Lo importante es que un patrón elegido puede ser repetido o evitado para dar a un pasaje un tono

¹⁸³ 215 de 239. Esto se compara con 15 de 199 en *Pe*, 75 de 243 en *Ag*, ninguno en *Su* y *Cho* -86 y 101 metros respectivamente-. Sin embargo *Eu*, con 71 de 88, tiene una proporción semejante a la de *Pr*.

¹⁸⁴ GRIFFITH (1977: 111-115) examina los argumentos contra los anapestos de *Pr* en términos de estructura dramática. Pero como las otras 3 obras que usan anapestos de actores los integran de maneras muy diferentes unas de otras, sería arriesgado pensar que sabemos lo que Esquilo era capaz o incapaz de hacer al respecto. BROWN (1977: 47, 51-59, 66n.25, 67-69, 75-76) estudia el uso dramático de Esquilo de anapestos en relación con los de Sófocles y Eurípides, y encuentra que los de *Pr* están más en línea con el uso de Esquilo que los de cualquiera de los otros dos dramaturgos.

¹⁸⁵ BROWN (1977) asocia los anapestos con "un cambio en los niveles de realidad dentro de un evento mimético", incluyendo entradas e invocaciones tanto de dioses como de personajes de la realeza.

¹⁸⁶ En Sófocles se da un rango de 7.5 en *Trach* y 15 en *Phil*, por ejemplo.

o una rúbrica métrica distintiva del personaje que recita los anapestos¹⁸⁷. En *Pr* se confirma que Esquilo selecciona los patrones métricos por propósitos literarios, en particular (aunque no exclusivamente) en las anapestos actorales. La alta proporción del esquema espondeo/espondeo en el tumultuoso intercambio de Prometeo y Hermes en el Éxodo le da a los versos especial gravedad y seriedad, como conviene al conflicto cósmico actuado aquí. Los anapestos de Océano e Ío, personajes no directamente involucrados en el conflicto no exhiben la misma preferencia, sino una proporción más normal. En suma, nada en la selección de combinaciones métricas es inconsecuente con la técnica del *ca*. III) Paremiacos clausulares. En *Pr* se acentúa la tendencia a usar la combinación espondeo/anapesto, es decir, a presentar énfasis espondeico. Menos fácil de explicar es el alto porcentaje de *overlap* paremiaco (es decir, la falta de diéresis completa entre las dos mitades del paremiaco). Puede reflejar un deseo de enfatizar el paremiaco como una única y continua unidad métrica más que como un dímetro cataléctico. Pero la evidente variación de paremiacos en los tres trágicos y la pequeña muestra estadística involucradas hacen difícil usarlos como un criterio confiable de autenticidad. Conclusión: Los factores contextuales juegan un rol decisivo en la determinación de fenómenos tales como la longitud del período anapéstico, la selección del tipo de metro y la selección de paremiacos. De acuerdo con ello, las tablas estadísticas crudas, como las empleadas por GRIFFITH, son por sí mismas inadecuadas para probar la autenticidad. También se debe examinar CÓMO se emplean los fenómenos métricos, diferenciando entre actor y coro, tomando nota del diseño métrico consciente dentro de un contexto específico o

¹⁸⁷ El más extendido en Esquilo es el de Atenea en *Eu* 927-1013, en la escena de reconciliación con las Erinias. De los 71 metros anapésticos, sólo uno tiene la forma esp/esp, y esto se opone a un rango de 5% a 14% para las otras obras de Esquilo. Este evitar deliberado de todos los metros espondeicos puede deberse al deseo de otorgar al discurso de Atenea un carácter más leve y veloz, dominado por anapestos y dáctilos, sin la pesadez, lentitud y ponderación de los metros esp/esp. Este tono más liviano es apropiado al contexto, que es de reconciliación, celebración y alivio del conflicto trágico. Se encuentra lo opuesto en el final de *Pe*. La trama y la imaginería de la obra crean la atmósfera para la entrada climática del derrotado Jerjes, cuyo primer discurso (908-917) es en anapestos en los que predomina el esquema esp/anap. Esta repetición tiene la intención de dar pesadez y gravedad al lamento de Jerjes: se lentifica el *tempo* y se le otorga solemnidad. Esto se

dentro del discurso de un cierto personaje. En estos términos, Esquilo es el más autoconsciente y diestro de los tres trágicos (al menos en el uso de anapestos), y el uso sofisticado de los anapestos en *Pr* concuerda mejor con su técnica que con la de los otros dos. HUBBARD espera que sus argumentos pueden hacer dudar a aquellos que sienten que la inautenticidad de la pieza ha sido probada por estadísticas métricas. Los estudios han probado que factores contextuales y la técnica consciente también juega un rol en las partes líricas¹⁸⁸. El peso de la prueba erudita debe por tanto caer sobre los que argumentarían que las desviaciones métricas de *Pr* no pueden haberse debido a factores contextuales o experimentación consciente, sino que deben haber sido el puro reflejo de preferencias inconscientes y distintivamente individuales. Eso es para HUBBARD imposible de probar, particularmente en el caso de un artista tan autoconsciente como Esquilo.

c) Partes líricas

CONACHER¹⁸⁹ dice que, más que en cualquier otra variable, el pequeño número de obras de Esquilo disponibles es un factor decididamente limitante para decidir lo que es o no es “esquileo” en el uso de los metros líricos. Se debe dar cuenta del empleo de un metro ausente en el ζA , pero no debe ser tomado como un signo de inautenticidad. Por su parte, la ausencia de metros líricos favorecidos por el ζA también debe tomarse con pinzas: el poeta puede haber tenido razones para excluir ese metro en una obra o representación en particular, o el metro en cuestión podría no aparecer tan favorecido si todas las obras del poeta se conservaran. Ejemplos del primer tipo de anomalía ocurren en las estrofas de apertura de los Estásimos II y III (526-535 = 536-544; 887-893 = 894-900), que encierran el largo episodio de Ío. Están en metro DÁCTILO-EPITRITO, que no aparece en el ζA , y sí con frecuencia en Sófocles

acentúa en las respuestas del coro, donde predomina el esquema esp/esp, para recalcar con la forma métrica pesada el dolor por el desastre persa.

¹⁸⁸ RASH (1981); SCOTT (1984: 22-133) y CHIASSON (1988: 1-21) y en el trímetro yámbico (en estudios sobre los otros trágicos): OLCOTT (1974) y PHILIPPIDES (1981: 47-108).

¹⁸⁹ CONACHER (1980: 164-165).

y Eurípides, aunque en una forma menos pura¹⁹⁰. Otra anomalía es la falta de odas estróficas yámbicas, que a veces son consideradas el rasgo más característico de las partes líricas de Esquilo. Pero esta falta, puede entrar dentro de la restricción del rol del coro en general. Dos puntos significativos serían: 1) la falta de síncope en los versos trocaicos del Estásimo I (415-417 = 420-422), (en el *α*4 los troqueos tienden a sincoparse), y 2) la preponderancia de la disolución por sobre la síncope en los yambos líricos, en contraste con el *α*4. Sin embargo, los pocos ejemplos del propio GRIFFITH de estrofas yámbicas no sincopadas en otras obras de Esquilo (y la proporción de resoluciones con respecto a los metros allí encontrados) evitan que incluso este rasgo sea llamado no esquileo.

SAÏD¹⁹¹ dice que muchos de los rasgos métricos peculiares de *Pr* pueden explicarse si la obra fue escrita para un público no ateniense y representada en Sicilia, y está de acuerdo con HERINGTON¹⁹² en cuanto a que la influencia del cómico Epicarmo puede explicar ciertas licencias métricas como los hiatos entre el fin de un trímetro y el comienzo del trímetro siguiente y ciertas características de los trímetros yámbicos de esta tragedia, como la fuerte proporción de encabalgamientos y de anapestos en el primer pie. Pero sobre todo se puede justificar la brevedad y simplicidad de las odas corales por la ausencia en Sicilia de una tradición coral tan elaborada como la de Atenas, de donde la imposibilidad de reclutar un coro capaz de ejecutar pasajes difíciles y de plegarse a los metros más variados, de donde también la necesidad de adaptarse a un público poco habituado al gran estilo lírico¹⁹³.

PATTONI¹⁹⁴ afirma que, dado el convencimiento de GRIFFITH¹⁹⁵ de que la métrica lírica es el área más provechosa para la investigación de este género, ya que

¹⁹⁰ Ejemplos de dáctilo-epitritos abundan en Píndaro, de quien Esquilo puede ser aquí deudor, como, posiblemente, en otras partes de la obra (descripción de la caída de Tifón, 351-372).

¹⁹¹ SAÏD (1985: 78-79).

¹⁹² HERINGTON (1970: 115-117). La existencia de una relación por la que Epicarmo se mofaba de Esquilo y escribió comedias llamadas Προμηθεύς y Πέρσαι ha sido afirmada por KÖRTE 213, FOCKE (1930: 302) y BOCK (1958: 412 y 439). Se ha hablado mucho de la influencia de Esquilo sobre el poeta Siciliano. Es más difícil, a partir de las cifras de HERINGTON, que se basan en un solo fragmento (171 Kaibel), establecer una relación inversa entre ambos autores.

¹⁹³ FOCKE (1930: 297 y 303); MÉAUTIS (1960: 71) y DODDS (1973: 37).

¹⁹⁴ PATTONI (1987: 33, 34-48).

¹⁹⁵ GRIFFITH (1977: 19).

“en los metros líricos Esquilo, Sófocles y Eurípides presentan caracteres distintivos y peculiarísimos que son en gran medida susceptibles de mediciones y comparaciones objetivas”. Por tanto, la estudiosa italiana realiza un análisis pormenorizado de los diferentes pasajes objetados por GRIFFITH en cuanto a su atribución esquilea (114-119; 128-135 ~ 144-151 y 397-405 ~ 406-414; 160-167 ~ 178-185; 415-419 ~ 420-424), de manera microanalítica y ultrapormenorizada, y en cada caso propone interpretaciones métricas diferentes a las de GRIFFITH, ofrece posibles causas de la supuesta originalidad de la forma, propone una fuente alternativa a la de GRIFFITH, o sugiere fuentes donde GRIFFITH propone originalidad absoluta, desmintiendo de tal modo la inautenticidad del pasaje en cuestión. Se concentra especialmente en el análisis del problema de los DÁCTILO-EPITRITOS¹⁹⁶, que fue uno de los priemros elementos de *Pr* que suscitaron dudas sobre la autenticidad esquilea (vv. 526-535 ~ 536-544 y 545-552 ~ 553-560). El argumento de WESTPHAL¹⁹⁷ era que los dactilo-epitritos pertenecían al llamado τρόπος ἡσυχαστικός, que es propio de la poesía lírica, especialmente dórica, pero es extraño a la tragedia y de todos modos parece desviarse de la *gravitas* del *pathos* esquileo. En realidad, el τρόπος ἡσυχαστικός, como el τρόπος διασταλτικός, no son más que distinciones literarias introducidas en épocas posteriores, y no sabemos qué valor le habrían atribuido los antiguos. Observaciones de este género no son por tanto de tal peso como para poder convencernos de que Esquilo no utilizó nunca en su producción el dactilo-epitrito. Su presencia sólo en *Pr* puede deberse a un simple accidente de transmisión. A.M. DALE¹⁹⁸ saca conclusiones que permiten redimensionar la entidad de las afirmaciones de GRIFFITH. Según DALE en Esquilo el límite neto entre versos dactílicos y versos trocaicos autónomos unos respecto de otros, por una parte, y sucesiones dactilo-trocaicas estrechamente conjuntas, por otra, no siempre son definibles con certeza. DALE ha hallado en algunos ritmos dactilo-trocaicos esquileos un asomo de composición dactilo-epitritica, por ejemplo en *Pe* 852ss. y *Su* 40ss ~ 49ss. No existe ninguna razón plausible por la cual Esquilo no habría podido componer dactilo-epitritos, dado que éstos ya habían sido utilizados

¹⁹⁶ PATTONI (1987: 48-54).

¹⁹⁷ ROSSBACH-WESTPHAL (1856: III 439ss).

por Estesícoro y Píndaro. Por tanto, para PATTONI es muy probable el influjo de este último sobre Esquilo. De hecho, si a menudo el influjo siciliano ha sido llamado a tallar sin real motivo y sobre todo sin poder ser comprobado de manera convincente, en cambio los contactos con Píndaro son mucho más documentables. en el célebre pasaje de la erupción del Etna *Pr* 351ss, las reminiscencias pindáricas de la *Pítica* I – compuesta en regularísimos dáctilo-epitritos- son tan numerosas y explícitas que parecen intencionales. Lo que GRIFFITH considera anomalías son en realidad experimentaciones métricas realizadas bajo el influjo pindárico en estos ritmos. La estudiosa continúa analizando detalladamente los casos de los vv. 566-573; 574-588 ~ 593-608; 687-695; 901-907, con diversas explicaciones sobre sus supuestas anomalías con respecto al *ca*. Conclusiones: PATTONI¹⁹⁹ expresa que GRIFFITH no provee pruebas nuevas y concretas contra la autenticidad. Las objeciones mayores siguen siendo aquellas que llamaron la atención de los estudiosos más de un siglo atrás (los dímetros trocaicos de los vv 415ss ~ 420 ss; la masiva presencia de dáctilo-epitritos), mientras que las minucias y particularidades más sofisticadas sobre las que GRIFFITH se afirma se revelan muchas veces inconsistentes cuando se profundiza el examen. Es obvio que el paralelo exacto, la analogía perfecta son difíciles de encontrar en un muestrario tan restringido de tragedias como el que nos ha llegado. Pero sobre todo, PATTONI cree que con tales niveles de hipercriticismo un estudioso suficientemente perspicaz lograría demostrar la no autenticidad de cualquier otra obra sin duda esquilea. Sin embargo, en la mayoría de los casos se pueden reunir algunas comparaciones muy similares o una cantidad mayor de paralelos relativamente vecinos, que terminan por redimensionar el carácter de novedad de ciertos puntos de la tragedia.

HUBBARD²⁰⁰ se pregunta si los dáctilo-epitritos de *Pr* 526-544 y 887-900, únicos en Esquilo, no reflejan la influencia de Píndaro, visiblemente identificado con el metro y de gran influencia en la trama de *Pr* y la descripción de la erupción del Etna (351-372).

¹⁹⁸ DALE (1968: 44) y DALE (1971: 5,9).

¹⁹⁹ PATTONI (1987: 74-75).

Para cerrar, y quizá con cierta exageración, LLOYD-JONES²⁰¹ dice que es cierto que en *Pr* la parte lírica es breve y simple en comparación con el *CA*, pero un “tono lírico” colorea toda la obra.

4.1.2 Problemas lingüísticos

4.1.2.1 Los argumentos en contra de la autenticidad

a) Particularidades de morfología y sintaxis

- 1) Formas verbales no atestiguadas en ninguna otra obra de Esquilo ni en ninguna otra fuente trágica²⁰²: FUTUROS: 3 ej., PRESENTES: 1 ej., PERFECTOS: 5 ej.
- 2) Multiplicación de futuros pasivos en -θήσομαι²⁰³. Se relevan 5 en *Pr*; ninguno en *Pe* y *Sz*, 1 en *Se* y 5 en toda la *Or*.
- 3) Proporción de perfectos resultativos²⁰⁴. Es mayor en esta obra que en todas las otras. Pero los autores no son unánimes. De CHANTRAINE a GRIFFITH el número tiende a decrecer, tanto en *Pr* cuanto en el resto *del CA*. CHANTRAINE ve 7 ej. para *Pr* y 8 en el resto de las tragedias. HERINGTON ve 5 en *Pr* y 7 en el *CA*. GRIFFITH sólo da como seguros 2 en *Pr* y en el *CA* 3.
- 4) Multiplicación de los empleos de πρίν ἄν²⁰⁵ (6 ej. en *Pr* y 1 en el *CA*) lo que se opone a πρίν + infinitivo (16 ej. en el *CA*, 1 en *Pr*).
- 5) Elipsis de εἰμί en 1ª. y 2ª. personas²⁰⁶: GROENEBOOM cita 7 ej. en *Pr*.
- 6) Empleo de ποῖος precedido de artículo²⁰⁷ (1 ej. en *Pr*, 4 en Sófocles).
- 7) Uso de ὅπως para introducir una comparación (1 ej. en *Pr*, 4 en Sófocles).

²⁰⁰ HUBBARD (1991: 459).

²⁰¹ LLOYD-JONES (1993: 11).

²⁰² SCHMID (1929: 70) y GRIFFITH (1977: 197).

²⁰³ PERETTI (1927: 211).

²⁰⁴ WACKERNAGEL (1901: 65) y (1904: 11); NIEDZBALLA (1913: 52); ZUM FELDE (1914: 41); PERETTI (1927: 205-207); CHANTRAINE (1927: 119-129); SCHMID (1929: 2); FOCKE (1930: 298-299); COMAN (1943: 100ss); ZWADZKA (1974: 338); GARVIE (1969: 82-83); HERINGTON (1970: 41-44); SALVANESCHI (1972: 225-226); GRIFFITH (1977: 196).

²⁰⁵ SCHMID (1929: 52); GRIFFITH (1977: 191).

²⁰⁶ SCHMID (1929: 72) y GROENEBOOM (1966 [1928]: 90-91).

- 8) Aparición de οἷος τε + infinitivo (3 ej. en *Pr*, 8 en Sófocles).
- 9) Frecuencia de reflexivos de 1ª. y 2ª. pers.²⁰⁸ (16 ej. en *Pr*, 6 en *CA*).
- 10) Empleo del artículo definido²⁰⁹ que no se encuentra salvo en *Pr*: en expresiones idiomáticas que subrayan la extensión del tiempo o de la vida (3 ej.) o usado para señalar una característica bien conocida del sustantivo (1 ej.).
- 11) Rasgos remarcables en el uso de las preposiciones²¹⁰: a) σὺν aparece 67 veces en la tragedia y ninguna en *Pr*; b) μετά+gen. (1 ej.) no tiene paralelo en el *CA*; c) las preposiciones construidas con acusativo tienden a predominar en *Pr*, como en las últimas piezas de Eurípides, en Aristófanes y en los prosistas.

b) Particularidades de vocabulario²¹¹

Sus rasgos particulares son mayores aun. Aunque SCHMID reconoce que cada tragedia tiene su léxico particular, y descartando los términos ligados con su tema, *Pr* sobresale por la proporción de lo que él llama *Eigenwörter*, "palabras específicas": 632, que no aparecen nunca en el *CA*, que presenta *Su* 461, *Pe* 474, *Se* 444, *Ag* 782, *Cho* 387, *Eu* 329. Las cifras son ligeramente diferentes en cada uno de los autores, hacia arriba o hacia abajo. Si dejamos de lado lo cuantitativo, en los estudios cualitativos del vocabulario aparecen otras particularidades:

Presencia de palabras extrañas al uso de Esquilo²¹²: a) Verbos de la misma raíz, pero de forma diferente; b) Verbos de sentido idéntico, pero de familia diferente; c) Adjetivos de la misma raíz, pero de forma diferente; d) Compuestos en -ης distintos de los adjetivos en -τος que se encuentran en Esquilo; e) Sustantivos de la misma raíz, pero de forma diferente; f) Sustantivos del mismo sentido pero de raíz diferente.

²⁰⁷ Este rasgo y los dos siguientes: SCHMID (1929: 71-72), THOMSON (1979 [1932]: 45), GRIFFITH (1977: 191, 194 y 198).

²⁰⁸ THOMSON (1979 [1932]: 45-46); HARRISON (1931: 863-864), GRIFFITH (1977: 197).

²⁰⁹ HERINGTON (1970: 40-41) y GRIFFITH (1977: 194).

²¹⁰ GRIFFITH (1977: 192-193).

²¹¹ SCHMID (1929: 43-51), basado en WACKERNAGEL (1902: 65), GERCKE (1911: 164-172), NIEDZBALLA (1913).

²¹² THOMSON (1979 [1932]: 43-45); SALVANESCHI (1972: 227-228); GRIFFITH (1977: 172-189); SAÏD (1985: 30-31). Sería sumamente gravoso reproducir aquí siquiera una porción de las listas correspondientes. Remitimos, por consiguiente, a los autores antecitados.

Palabras que en *Pr* se emplean en sentido distinto de otros pasajes de Esquilo²¹³: ἀπιστεῖν 640 “desobedecer”; δερχθῆναι 53, 93, 140, 546 con valor activo; εὐηθία 383 con valor peyorativo; σοφιστής 62, 944 con rasgo despreciativo; τολμᾶν 235, 299, 331, 381, 999 con valor admirativo, como en las tragedias de Sófocles; φαίνομαι 217, 317, 1036 construido con un infinitivo en el sentido de δοκῶ; φύσις 489 en el sentido de “natural”, mientras que en Esquilo se usa para la apariencia física o el desarrollo de la vegetación²¹⁴. Se pueden justificar algunas elecciones por intenciones estilísticas precisas, por una preocupación de expresividad y una voluntad de sustituir una palabra rara por una palabra más común²¹⁵.

En el vocabulario de *Pr* hay un cierto gusto por el arcaísmo, pero también aspectos más modernos y más prosaicos que en el *εΑ*.

Arcaísmos

NIEDZBALLA²¹⁶ dice que *Pr* presenta tantos términos épicos como todo el *εΑ*. y SCHMID²¹⁷ va más lejos y cuenta dos veces más de γλῶτται épicos en *Pr*, comparando los términos de Homero y Hesíodo (31 contra 13).

Rasgos modernos

μαλθακίζω (doblete de μαλθάσσω); φυγγάνω y ἐκφυγγάνω (que reaparecen en Sófocles y en el corpus hipocrático²¹⁸; φεύγω y ἐκφεύγω, y βασιλικός, que aparece en Heródoto y Eurípides²¹⁹; Toda la serie de sustantivos en -μα, como νόσημα por νόσος²²⁰; la ausencia de compuestos nuevos en -τηρ y -τωρ, un tipo de composición arcaica que Esquilo practica en las otras tragedias²²¹.

²¹³ SCHMID (1929: 72), HEINIMANN (1945: 92); ZAWADZKA (1964: 46-47).

²¹⁴ HEINIMANN (1945: 92, n. 5) y GRIFFITH (1977: 219).

²¹⁵ Esta explicación puede valer para ἀχθηδών (ἄχθος), δωρεά (δῶρον o δώρημα), ὄροθύνω (ὄρνυμι), ταλαίπορος (τάλας) y φανός (φαιδρός).

²¹⁶ NIEDZBALLA (1913: 36-37). Por ejemplo ἄμαχος (6 ej. en el *εΑ*), distinto de ἀδῆριτος (*Pr* 105), que es un hapax homérico (Od. 17.42) según SIDERAS (1971: 43).

²¹⁷ SCHMID (1929: 46-50).

²¹⁸ NIEDZBALLA (1913) y SCHMID (1929: 70).

²¹⁹ CHANTRAINE (“Le suffixe grec en -ικος”, 98) dice que este sufijo tomó gran importancia entre los oradores y sofistas y se lo consideraba perteneciente al vocabulario de los intelectuales.

²²⁰ Según NIEDZBALLA (1913) citado por PERETTI (1927: 200-201).

²²¹ SCHMID (1929: 50).

También hay una diferencia muy sensible en la importancia y naturaleza de los procedimientos de composición. Según SCHMID y GRIFFITH²²² los compuestos de *Pr* son más simples, más comprensibles y más ligeros que en el resto.

Además hay una serie de palabras de *Pr* que no se registran antes de la 2ª. mitad del siglo V²²³; también hay palabras “prosaicas” que Esquilo evita pero que sí usan Sófocles y Eurípides, como *λίαν*²²⁴ (123, 1031) y *φέρε* (294, 545). El *α* emplea más *ἄγε*²²⁵ (4 ej.). El uso peyorativo de *σοφιστής* prefigura el uso en Platón²²⁶.

Al retomar su trabajo sobre el vocabulario de *Pr*²²⁷, GRIFFITH complementa sus cifras anteriores, incluyendo los 1100 primeros versos de *Ag*, *OT* y *Medea*, lo que confirma la validez de las cifras anteriores, y sugiere que ésta es una evidencia tangible contra la autenticidad de *Pr*. Obtiene que *Ag* contiene un número total de *Eigenwörter* más amplio que *OT* y *Med*. A primera vista esto parecería sorprendente, dado que *Ag* es una obra de Esquilo y se podría esperar que tuviera menos palabras “no esquileas” que las otras obras. Pero una alta proporción de *Eigenwörter* en *Ag* son palabras raras y elevadas características del *ὄγκος* de Esquilo²²⁸. Conclusiones: a) *Pr* contiene muchas más *Eigenwörter* que lo que podríamos esperar de una obra de Esquilo, especialmente si excluimos los nombres propios; b) *Pr* también contiene un número más amplio de *Eigenwörter* repetidas, y de palabras “significativas” que cualquiera del *α*, sustancialmente más palabras “significativas” que las obras de Sófocles y Eurípides usadas para comparación. Juzgado con este criterio, el vocabulario de *Pr* debe ser considerado no esquileo.

GUIRAUD²²⁹ marca una particularidad sintáctica en *Pr*. Los empleos de frases no verbales en 2ª persona del singular con pronombre personal expreso (tipo *οὐδ' οὐκ ἄπειρος*) ubican a *Pr* aparte entre las piezas de Esquilo. No sólo presenta 5

²²² SCHMID (1929: 45) y GRIFFITH (1977: 165-166).

²²³ WACKERNAGEL (1888: 65) y SCHMID (1929: 47).

²²⁴ DODDS (1973: 36) y GRIFFITH (1977: 175).

²²⁵ SCHMID (1929: 72); DODDS (1973: 36); GRIFFITH (1977: 184).

²²⁶ SCHMID (1929: 72); HERINGTON (1970: 94); GRIFFITH (1977: 217).

²²⁷ GRIFFITH (1984: 282-285).

²²⁸ Es notable cómo GRIFFITH encuentra justificación para las *Eigenwörter* de *Ag*, pero no para las de *Pr*.

²²⁹ GUIRAUD (1963: XII).

ej., (las otras piezas en conjunto no tienen más que 2), sino que su valor es diferente: en el primer caso, hay insistencia sobre el predicado (ἄπειρος), en los otros, hay implicación de la frase en un sistema de oposición de personas. La orientación es la misma en Sófocles y Eurípides. *Pr* constituye una etapa, un jalón: es un argumento para una datación bastante baja de la pieza.

MARZULLO²³⁰ dice que en el Índice de SCHWYZER-DEBRUNNER hay 116 entradas para *Pr* (las de *Pe* son levemente inferiores). Un control demuestra que menos de la mitad entran en la norma lingüística, pero la mayoría contradicen el código vigente, inauguran módulos anormales, conectados con modelos posteriores a Esquilo, corroborados en la tragedia más joven y en la prosa, en particular de Heródoto. La mayoría de esos módulos remiten a la sintaxis y a la estilística sintáctica. MARZULLO comenta todas las entradas de SCHWYZER, y concluye que *Pr* se encuentra en el centro de un riguroso sistema de isoglosas, cuyas peculiaridades coinciden puntualmente con *Hipólito* o *Medea*, más marcadamente con *Edipo Rey*, *Antígona*, *Ajax*, *Traquínias*. El horizonte de este universo compacto coincide con Heródoto, se extiende en lo inmediato y es seguido por Aristófanes con el bloque formado por *Acarnienses*, *Caballeros*, *Nubes*, *Avispas*, *Paz*, se confirma en Tucídides, Jenofonte, obviamente Platón. Las insistentes y deliberadas coincidencias con el léxico y estructuras de la sofística -es evidente una perversa (sic) fascinación con Gorgias- apuntalan un microcosmos integrado y concorde: no "trágico".

4.1.2.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

GROENEBOOM²³¹ ya refutaba concienzudamente las listas de vocabulario de NIEDZBALLA, hallando explicación para el origen, significado y uso de muchas de las supuestas *Eigenwörter*. De hecho, siguiendo el método NIEDZBALLA (640 en *Pr*), cuenta 596 en *Pe*.

²³⁰ MARZULLO (1993: 619-632).

²³¹ GROENEBOOM (1927).

En la misma fecha PERETTI²³² demuestra que todas las tragedias tienen su propio vocabulario particular, y que por lo tanto las conclusiones de NIEDZBALLA no prueban nada.

COMAN²³³ critica el método de NIEDZBALLA, quien considera “extrañas”, no relacionadas, variantes o sinónimos de una palabra, y dice que los criterios de NIEDZBALLA aplicados a las otras obras causarían estragos. Aun el lector casual puede darse cuenta de que las palabras que aparecen en *Pr* pero raramente en el *CA*, aparecen en *Or* más que en *Pe*, *Se* y *Su*. Además, en ningún momento hace más que un catálogo razonado. No se para a considerar por qué ciertas palabras pueden repetirse en una obra particular, cuál es su función en la obra y cuál es el efecto de su repetición (por ejemplo, τυραννίς y formas relacionadas). Tampoco lo hace SCHMID²³⁴.

JARKHO²³⁵ nota los *hapax legomena* en los dramas satíricos de Esquilo. Luego compara el final anapéstico de *Diktyoulkoi* con el de *Pr*, *Cho* y el alegado final no esquileo de *Se*. En su dicción Esquilo hace lo inesperado: menos del 10% de las palabras examinadas pertenecen al que JARKHO llama “Grupo C”, esto es, el vocabulario típico sólo del drama satírico. Esquilo usa libremente la dicción trágica y épica, y en su drama satírico *Prometheus Pyrkaeus* usa un tono lírico elevado para glorificar los hechos de Prometeo (*Fr* 204b Radt). Pero Esquilo conoce y usa una amplia variedad de palabras, muchas de las cuales ocurren en la comedia y en el *slang* contemporáneo, por ejemplo λεωργός en *Pr* 5, un término coloquial. Es de particular importancia notar que muchas de las palabras del grupo C ocurren en casos únicos en la prosa artística de los siglos V y IV pero más tarde se vuelven términos técnicos de las ciencias. Por ejemplo, términos usados por Esquilo refiriéndose a animales luego hacen su aparición en Aristóteles.

PANDIRI²³⁶ mantiene que Esquilo emerge como un artista de sorprendente versatilidad. No podemos criticarlo por usar términos científicos (particularmente en *Pr*, términos médicos) antes que otros poetas. Por ejemplo, σίφος aparece en *Ag* 389,

²³² PERETTI (1927: 165ss).

²³³ COMAN (1943: 80ss).

²³⁴ SCHMID (1929: 74-75).

²³⁵ JARKHO (1963: 500-508)

561, 734, único entre los poetas, y luego sólo como termino técnico de la medicina. No podemos objetar que su vocabulario es no ortodoxo y que la estructura de algunas de sus obras se aproxima a la de la comedia. Esto último es evidente en sus obras tardías, por ejemplo en *Eu*. Suficientes tablas estadísticas se han acumulado sólo para probar que Esquilo es un maestro de la variación.

IRELAND²³⁷ afirma que los estudios que se han centrado en la irregularidad en metro, lengua, estructura o estilo, aunque de gran interés en sí mismos, no constituyen más que inconsistencias menores en un patrón por otra parte regular. Algunos eruditos le dan desproporcionado valor a dichas variaciones. El estudio que propone busca en parte rectificar la situación extendiendo la aproximación analítica a una de las mayores fuentes del estilo, la estructura oracional, y establecer, si es posible, en términos de características estilísticas la relación entre *Pr* y el *CA*. Usa como elemento de control una limitada selección de Sófocles (*Ayax*, *Filoctetes*) y Eurípides (*Hipólito* y *Orestes*). Método de análisis: se aseguran los límites de la oración y se examina la estructura sintáctica de sus sintagmas, si es simple o compuesta, si tiene proposiciones subordinadas y si éstas se desarrollan hipotácticamente rigiendo otras estructuras subordinadas. Se estudia también su extensión, diversidad, frecuencia y tipo de amplificación nominal y el rango empleado en el uso de participios. No se incluyen las partes líricas, porque hay amplias áreas de las odas donde la estructura sintáctica es poco más que impresionista o tan difusa que el discernimiento de los verdaderos límites se alcanza con gran dificultad. El análisis se ciñe a las secciones en trímetros yámbicos y tetrametros trocaicos. Se excluyen también los pasajes de esticomitía, que por su brevedad distorsiona lo que se quiere probar. Concluye que no es *Pr* el que tiende a diferir de la práctica esquilea "normal", sino *Su*, con su remarcable y persistente grado de simplicidad. *Pr* presenta resultados anómalos en el porcentaje de oraciones que involucran amplificación nominal: es ligeramente inferior (58,5%) al más bajo del *CA*, *Cho* (63%). Pero *Pe* es muy superior (82,1%) al más alto del otro grupo (*Se* 69,3%), lo que vuelve el rasgo fácilmente comprensible si el

²³⁶ PANDIRI (1971: 25).

²³⁷ IRELAND (1977: 189 y *passim*).

proceso que se ve en las obras más tempranas es llevado hasta el final de la vida del poeta. Sin duda hay aspectos de *Pr* que pueden ponerse aparte del *corpus Aeschyleum*. Pero muchos eruditos, sin dudar de la autenticidad esquilea, han demostrado la existencia en las obras restantes de rasgos igualmente peculiares y han señalado la singular naturaleza del mito y los constreñimientos que ella implica para la representación dramática. En lo que toca a la estructura oracional no hay razón para no considerar a *Pr* como esquileo. Como se ha hecho por más de dos mil años.

CONACHER²³⁸ dice que el estudio del uso y aparición de palabras como una prueba de la autenticidad de *Pr* o de cualquier otra obra es, particularmente en sus aplicaciones más bastas, una herramienta notoriamente inadecuada. En principio, el tema particular de la obra debe ser siempre un factor altamente determinante en mucho de su uso del vocabulario. Además, el pequeño número de otras obras de Esquilo disponibles para comparación es particularmente relevante aquí. Por último, los elementos de oportunidad, contexto y conveniencia métrica en el contexto requerido son todos factores que pueden afectar la elección de una u otra entre palabras sinónimas. GRIFFITH describe sus criterios para determinar cuáles son las *Eigenwörter* significativas: son criterios complejos y por completo arbitrarios, lo que revela la casi imposibilidad de esta tarea²³⁹. El más controvertido de los criterios conscientes de GRIFFITH es el que intenta quitar la dificultad contextual. Dice GRIFFITH: "... si el peculiar sentido de una *Eigenwort* es tal que, desde mi punto de vista, no más de una de las otras *Sseis* obras ofrece un contexto en el que se podría pensar que esa palabra tiene posibilidades de ocurrir, entonces no cuento esa palabra como significativa". El "no más de una" indica la naturaleza arbitraria o controvertida del criterio²⁴⁰. Además, ¿quién es el que puede decir con precisión cuántos versos de una obra se requieren para que aparezcan *Eigenwörter* significativas? Cuando compara *Eigenwörter* y *Eigenwörter* repetidas GRIFFITH elige *Pe* y *Se* para la comparación. Habría sido preferible que ésta se hiciera entre *Pr* y

²³⁸ CONACHER (1980: 155-161).

²³⁹ GRIFFITH (1977: 162-163). Por ej, sólo se consideran las *Eigenwörter* repetidas, para evitar el uso fortuito, y de éstas sólo las repetidas fuera de un área de 100 versos entre ellas, para permitir la tendencia de un autor a repetir una palabra inusual luego de que la ha usado ya una vez.

Ag, en vista de la fecha tardía de *Ag* y del gran número de *Eigenwörter* que exhibe. Además *Eu* es “poco esquila” en su uso de *Eigenwörter*, ya que su número es relación con su largo es 31,4%, bastabte más baja que el promedio del *ca*, tanto si incluimos *Pr* como si no. La discrepancia entre *Eu* y tanto *Pe* como *Ag* en esta cuestión es mayor que la discrepancia entre *Pr* y *Ag*. Se debe prevenir al lector para que dude sobre el uso de este criterio para juzgar la autenticidad de la obra. En cuanto a la clase de palabras empleadas, el estudio de GRIFFITH²⁴¹ incluye los adjetivos compuestos, adverbios y sustantivos neutros en $-\mu\alpha$ muestra que *Pr* encaja bien con el uso esquila, lo que GRIFFITH se cuida bien de sugerir. Por el contrario, comenta que “hemos visto que el autor de *Pr*, como *Esquilo*, en su deseo de una dición elevada y grandiosa, usa las palabras más efectivas para ese propósito”. Con respecto al uso de las partículas, es una cuestión más compleja. HERINGTON admite el uso más amplio que se hace de ellas en *Pr*, pero recuerda la versatilidad del uso griego en general y que el contenido excéntrico y el tono de la obra hace esperar una elección y un empleo correspondientemente excéntricos de las partículas. A esto CONACHER agrega que el protagonista de *Pr* está atado y no puede gesticular: esto puede haberlo llevado a incrementar esos gestos verbales, las partículas, que GRIFFITH rechaza en su mayor parte. Como conclusión de este aspecto, aparte de los usos idiosincráticos de *Pr*, la obra parece extender —a veces hasta un grado sorprendente, es verdad— tendencias en el uso de las partículas ya notadas en las obras tardías de *Esquilo*.

En cuanto a la sintaxis, CONACHER dice que la evidencia proporcionada por GRIFFITH no es tan concluyente como en principio se la presenta. En el caso de los ej. de $\pi\rho\acute{\iota}\nu \acute{\alpha}\nu$ + subjuntivo en *Pr*, aparecen en un contexto de profecía, mucho más que en el *ca*, después de un afirmación principal negada. Cuando $\pi\rho\acute{\iota}\nu$ significa “hasta” y apunta hacia el futuro, no hay por qué considerarlo no esquila. Sólo hay un uso de $\pi\rho\acute{\iota}\nu$ en *Pr* (481) ligeramente inusual: $\pi\rho\acute{\iota}\nu$ + indicativo con el sentido de “hasta” en un contexto histórico. El comentario de GRIFFITH de que “este ejemplo de indicativo señala

²⁴⁰ Una vez más, el escaso número de obras para usar como *corpus* de control complica el procedimiento. Si quedaran 12 obras ¿se habrían requerido “más de dos” de esas 12 para proveer el requisito del contexto; si 9, ¿se habrían requerido una y media, y así sucesivamente?

²⁴¹ GRIFFITH (1977: 148-157).

que *Pr* está más avanzado que *Esquilo*” es seguramente una exageración. En cuanto a los perfectos resultativos, su uso no es “no esquileo”, ya que hay otros 6 ej., aparte de los 5 de *Pr*, y, además no es fácil de distinguir con precisión, de allí que apenas puede usarse como un argumento contra la autenticidad. Otra cuestión es la alta proporción de encabalgamiento, dispositivo favorito de Sófocles, que aparece 18 veces en *Pr* de acuerdo con YORKE. GRIFFITH cuenta 24 y los compara con los 8 ej. del *εΑ*, de los cuales 7 son de *Or*. YORKE considera estas estadísticas sólo como argumento para la datación tardía de la pieza, mientras que para HERINGTON las cifras comparativas ejemplifican la extensión de tendencias estilísticas de *Pr* ya observables en las obras tardías. Agrega que es lógico que un obra con tantos discursos proféticos, didácticos y expositivos (más de la mitad de los ej. ocurren en tales pasajes) tuviera muchos versos estrechamente conectados, y en cualquier caso, a pesar de las estadísticas, los yambos de *Pr* raramente alcanza la fluidez sofoclea.

SALVANESCHI²⁴² estudia, antes del libro de GRIFFITH, lo que se dice habitualmente de la singularidad de la lengua del *Pr*: facilidad expresiva, impronta retórica que parece implicar un componente sofisticado. En el plano sintáctico, en lugar de la *variatio* y el *anacoluto*, que dominan en el *εΑ*, *Pr* se caracteriza por la repetición de los módulos y por la yuxtaposición hipotáctica. Frecuentísimo es el uso del relativo-interrogativo. Como prosaico-racioncinante es definible el uso, más frecuente que en las otras tragedias esquileas, de las relativas atraídas y de las explicativas: las primeras subrayan el lazo lógico del período, las otras se valen de una articulación analítica del concepto. Implican un *habitus*, en Esquilo insólito, de rigor sintáctico y de articulación analítica. Una frecuencia más alta que en el *εΑ* tiene en *Pr* el uso de la proposición relativa coordinada a uno o más epítetos. La función clausular sustituye el carácter impresionista y alusivo: no sugiere la imagen: la describe. Es una forma arcaica de hipotaxis, la yuxtaposición hipotáctica. En cuanto a la versificación, en la estructura del trímetro hay una frecuencia mucho mayor de diéresis mediana y de rima interna. Es posible definir globalmente las tensiones que resultan de la convergencia de este doble nivel, sintáctico y rítmico: modernidad y arcaísmo, raciocinio y énfasis; puede

²⁴² SALVANESCHI (1972).

hablarse de estilo didáctico. En tal sentido hay otros elementos. La frase nominal, que es bastante frecuente en *Pr*, es típica del estilo gnómico: sustrae la afirmación a la contingencia del tiempo y le confiere valor de verdad general. Como la frase nominal, también la técnica de yuxtaposición hipotáctica mediante el relativo es típica de contextos descriptivo-didascálicos. Las temporales con $\pi\rho\iota\nu \acute{\alpha}\nu$ subrayan, más allá del puro nexos temporal, la relación lógica, y pueden ser valoradas en sentido preceptivo. El único otro pasaje esquileo (fr. 327 Radt) en el cual este constructo es usado supone un contexto didascálico. Desde el punto de vista de la formación nominal, se han señalado varios ejemplos de formación tardía. Pero otros aspectos remiten a la primera mitad del siglo V, al período presofístico; es el caso de la relación entre los sustantivos en $-\mu\alpha$ y en $-\sigma\iota\varsigma$: los primeros son numerosos, y con notables *hapax*, los segundos son escasos y conformes a la técnica de composición más arcaica²⁴³ En cuanto a la elección del léxico, la amalgama típica del lenguaje esquileo, que une vocablos de ascendencia épico-lírica con términos de lengua llana (prosaísmos, términos técnicos y “plebeyos”) a elementos de $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\tau\eta\varsigma$, se reencuentra en *Pr*, donde se usan términos raros frente a la tradición y al testimonio de las otras tragedias, a lo que se suma el uso del léxico médico, sea en acepción propia, sea con valor traslaticio. Este elemento “lírico” (si así, prescindiendo del metro, se pueden definir estilísticamente la rareza y las pregnancias lexicales) se precisa en la elección sinonímica, en la que se elige el término semánticamente más marcado, más concreto objetiva y físicamente. La relación de oposición entre los dos componentes fundamentales del discurso –mortificación sintáctica, léxico no habitual– es grávido de consecuencias en el plano expresivo. También la metáfora, en los límites entre la realización sintáctica y lexical, aparece determinada por su relación: con respecto al $\omega\mathcal{A}$ se hace, en *Pr*, más simple, plenamente expresa, como obvia; a veces pasa casi inadvertida; pero no pierde su valor cognoscitivo de síntesis de la realidad. Se integra

²⁴³ Sobre el arcaísmo de los sustantivos esquileos en $-\sigma\iota\varsigma$ cf. A.A.Long, *Language and Thought in Sophocles*, London, The Athlone Press, 1968, p. 33 y n. 23; de los ej. esquileos de formación más reciente allí citados (*Su* 1009; *Ag* 702 = *Cho* 435; *Eu* 588) ninguno pertenece a *Pr*.

al lenguaje técnico, trayendo resonancias polisémicas²⁴⁴. El elemento expresivo definido en el binomio racionalismo y de énfasis penetra el tejido lingüístico. La habitual μεγαλοπρέπεια expresiva de Esquilo aparece en *Pr* potenciada a nivel de ὄνομα, y no, como en el *ca*, también a nivel de σύνθεσις. Hay que ver la causa de esta disociación expresiva. Esquilo da al problema de caracterización de lo primordial una solución “progresista”: para expresar las vicisitudes del dios φιλόανθρωπος en el origen de la humanidad, se vale en parte de las articulaciones formales que le vienen de la “intelligentia” contemporánea: facilidad expresiva e impronta retórica. Al igual que en *Pe*, en que se obvia la actualidad del argumento con la lejanía espacial, en *Pr* se da al estadio presocial, a la cualidad primitiva, la expresión de una realidad con un proceso de mortificación sintáctica. Hay una matriz popular, un coloquialismo en relación de *concordia discors* con el proceso que la intelectualiza. El factor didascálico es típico de *Pr* no sólo en el plano lingüístico y como enunciación conceptual, sino también a nivel ético-figurativo. SALVANESCHI concluye²⁴⁵ que la fórmula expresiva de *Pr* esquileo es individualizable en un nexo de *concordia discors*: a nivel lingüístico: desnudez y énfasis racional por un lado, vigorosa “intemperancia” por el otro; a nivel figurativo, acercamiento de los términos visibles contrastantes. El núcleo dinámico que actúa en los diferentes niveles es el elemento didascálico, que recibe enunciación teórica y concreción visible y determina la función de Prometeo respecto de los otros personajes. SALVANESCHI cree que tantas discusiones sobre la autenticidad estarían muertas antes de nacer o serían debidamente redimensionadas si las singularidades de *Pr*, que existen y no deben ser negadas, fuesen integradas en el concepto de estructura.

SAÏD²⁴⁶ 65-73 dice que aun si se aceptan las cifras dadas por SCHMID, parece imposible apoyarse en la proporción de *Eigenwörter* en *Pr* para rechazar la paternidad esquilea, dado que hay desproporciones semejantes, por ej., entre *Ag* y *Eu*. Más dudas suscita el hecho de los cálculos tan disímiles de SCHMID (631), NIEDZBALLA

²⁴⁴ En el Prólogo, el encadenamiento de Prometeo es descrito con los términos específicos del unicimiento del caballo; en el delirio de Ío, la doble metáfora del carruaje y de la nave utiliza términos que reencontramos en Hipócrates.

²⁴⁵ SALVANESCHI (1972: 243-246).

(649), PERETTI (471) y GRIFFITH (690), dado que eligen criterios diferentes para determinar el *corpus* (inclusión o no de fragmentos y variantes de lectura, de sustantivos propios, el número de apariciones o el de palabras atestiguadas y la definición exacta de “palabra específica”). Y se pregunta si es posible darle un sentido a cifras que dependen del azar de la transmisión de los textos. La posesión de las 63 tragedias que nos faltan modificaría sustancialmente el número de *Eigenwörter* en cada una de ellas, lo que impide extraer la menor conclusión de las cifras actualmente obtenidas. El vocabulario de una obra depende estrechamente de su tema: la aparición frecuente de una palabra como φάραγξ (4 ej.) y de una serie de términos que expresan el vagabundeo, como πλάνη, πλανάω, etc. (11 ej.) no son sorprendentes en una tragedia que se desarrolla en un paisaje rocoso y que pone en escena una heroína condenada a errar sin tregua. La presencia de palabras no ligadas al tema de la obra no prueba nada. γέγωνεῖν tiene 8 ej. en *Pr*, pero es igualmente inexplicable el empleo de δυσφιλής en *Or* (6 ej.). Si las cifras no prueban nada, ¿qué pensar de la coloración épica de la lengua de esta tragedia? NIEDZBALLA y SCHMID encuentran una proporción excepcional de términos épico o de γλωτται tomados de Homero o Hesíodo, mientras que PERETTI, STANFORD, EARP y SIDERAS²⁴⁷ ubican esta tragedia en segundo, tercero o aun cuarto lugar por el número de homerismos. Los argumentos que se basan en el CARÁCTER MODERNO del vocabulario adolecen de los mismos defectos metodológicos. SAÏD proporciona explicaciones y contraejemplos de cada uno de los ej. de los partidarios de la atétesis, y concluye que sus estudios sobre el vocabulario del *αΑ* y *Pr* son muy cuestionables: *Pr* no presenta los rasgos notables que habían creído encontrar. En cuanto a la sintaxis, los trabajos más recientes han hecho desaparecer muchas de las singularidades señaladas por KUSSMAHL, WACKERNAGEL, NIEDZBALLA y SCHMID. En lo que toca a los futuros pasivos en -θήσομαι, los perfectos resultativos, estos aspectos invitan a ubicar *Pr* en una fecha tardía, próxima a *Or*. Pero además,

²⁴⁶ SAÏD (1985: 65-73).

²⁴⁷ NIEDZBALLA (1913: 36-37); SCHMID (1929: 46-50); PERETTI (1927: 170-180); STANFORD (1942: 17-21); EARP (1948: 39-53); SIDERAS (1971: 275).

SAÏD²⁴⁸ desconfía esencialmente de este tipo de argumentos y se propone mostrar la fragilidad de los postulados que los sustentan. Afirmar a partir de un examen de la lengua de *Pr* que esta obra no pudo haber sido escrita en la primera mitad del siglo V es atribuirse sobre el estado de la lengua en esta época conocimientos que estamos lejos de tener. Dada la rareza de los documentos de que disponemos sobre el dialecto ático de ese período, nada nos prueba que los términos que son atestiguados por primera vez en los autores posteriores a Esquilo no existieran con anterioridad. Después de todo, el carácter “reciente” de una palabra o de un sentido tient quizá únicamente a las lagunas de nuestra documentación.

PATTONI²⁴⁹ se propone estudiar el vocabulario de *Pr* con los mismos métodos que GRIFFITH, con el fin de probar su ineficacia. Con respecto a las “individual words” (términos atestiguados en *Pr* pero no en el *CA* o en medida sensiblemente inferior, y además presentes con frecuencia variable en los otros dos trágicos, elegidos con el fin de subrayar las afinidades lingüísticas entre *Pr* y la producción sofoclea y eurípidea), señala que ya PERETTI²⁵⁰ había marcado los problemas de esta categoría con argumentos válidos en respuesta a las posiciones de NIEDZBALLA. Dichos problemas son muy semejantes a los de GRIFFITH. Son indicativos sobre todo los ejemplos registrados por PERETTI en relación con el *CA* (sobre todo *Or*), con el fin de evidenciar la significativa concentración, aun en esta última, de vocablos que para el resto de la producción esquilea no son atestiguados en absoluto o lo son muy raramente. La confrontación entre ejemplos relativos a *Ag* y aquellos que GRIFFITH cita como los más significativos para ilustrar la no autenticidad de *Pr* pone en evidencia la falta de solidez de sus conclusiones. PATTONI aplica entonces a *Ag* las estadísticas aplicadas a *Pr*. Su conclusión es que la predilección manifiesta de *Pr* por los vocablos presentes en los otros trágicos en mayor medida que en *CA* no constituyen nada excepcional: una buena cantidad de términos correspondientes es atestiguada en el resto del *CA*, en particular en *Ag*. En cuanto a las palabras significativas del *usus scribendi*, no hay en este punto nada excepcionalmente anómalo

²⁴⁸ SAÏD (1985: 63-65).

²⁴⁹ PATTONI (1987: 221-251).

acerca de la posición de *Pr* en el ζA ; las pruebas a favor de la atétesis son escasas y exageradas respecto de su importancia real. Es lo que sucede con los adjetivos compuestos, los adverbios en $-\omega\varsigma$ y en $-\delta\alpha$, $-\delta\eta\nu$, $-\delta\omicron\nu$ y los sustantivos en $-\mu\alpha$) que GRIFFITH considera los más significativos para detectar las preferencias de Esquilo en el campo lexical. En realidad *Pr* se muestra en línea con los porcentajes del ζA , en contraste con los de Sófocles y Eurípides, que presentan valores inferiores. Las otras categorías examinadas por GRIFFITH son de difícil valoración porque son cuantitativamente exiguas, y a Pattoni le parece que las cifras correspondientes a los adjetivos en $-\mu\omega\nu$, en $-\acute{\eta}\rho\iota\omicron\varsigma$ y en $-\tau\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$, los verbos en $-\acute{\epsilon}\upsilon\omega$ y los sustantivos en $-\sigma\upsilon\nu\eta$ no presentan características de excepcionalidad. Con respecto a los *nomina agentis* en $-\tau\eta\rho$ y $-\tau\omega\rho$, éstos últimos presentan un valor más bajo que en el ζA , pero no es de entidad impresionante. De cualquier modo, tal diferencia debe relacionarse con el escaso número de partes líricas o corales en *Pr*. Este grupo nominal, como ha subrayado la mayor parte de los estudiosos que lo han tratado²⁵¹ aparece sobre todo en el dialecto dórico, y en medida sensiblemente inferior en el ático, en el que es suplementado por la forma en $-\tau\eta\varsigma$, por lo que en el ática del siglo V sólo aparecen algunos términos “especializados” pertenecientes al vocabulario jurídico o religioso ($\pi\rho\acute{\alpha}\kappa\tau\omega\rho$, $\rho\acute{\eta}\tau\omega\rho$, $\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\iota}\acute{\alpha}\tau\omega\rho$, etc). Por eso aparecen en las partes lírico-corales o en contextos particulares de los trímetros yámbicos, como plegarias o apelativos dirigidos a la divinidad, que presentan módulos religiosos arcaicos, o en las resis de mensajero, en cuyo caso actúan por influjo homérico epicizante.

En cuanto a las *Eigenwörter*, PATTONI, al igual que SAÏD, critica los presupuestos metodológicos utilizados desde NIEDZBALLA hasta GRIFFITH para la selección de los “vocablos particulares”. Según PATTONI, todo puede aceptarse como válido con la condición de que tales criterios sean aplicados de modo sistemático y riguroso, cosa que no siempre GRIFFITH hace. La autora retoca los elencos de GRIFFITH en base a

²⁵⁰ PERETTI (1927: 200ss).

²⁵¹ PATTONI cita a E FRAENKEL, *Geschichte der griechischen Nomina agentis auf -τήρ, -τωρ, -της (-τ-)*, Strassburg, 1912, II, 1-2; P. CHANTRAINE, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, 1933, 321ss; A. DEBRUNNER, *Griechische Wortbildungslehre*, Heidelberg, 1917, 173ss; C.D. BUCK – W. PETERSEN, *A reverse index of greek nouns and adjectives*, Chicago, 1945, 302 y CLAY, *A formal analysis of the vocabularies of Aeschylus, Sophocles and Euripides*, 51ss

los criterios que él mismo ha anunciado y se ha basado en una sola edición (WILAMOWITZ), cosa que GRIFFITH no hace, ya que cede a la fácil tentación de elegir, entre varias lecciones, aquella que favorece sus conclusiones. De este modo, los porcentajes se acerca entre *Pr* y el *ca.* *Pr* aparece como la tragedia, si no con el número mayor absoluto de *Eigenwörter*, como sostiene GRIFFITH, ciertamente con el más alto porcentaje en base al número de versos²⁵². El carácter excepcional de *Pr* resulta notablemente redimensionado si se lo compara en particular con *Ag*. La distancia es menor con respecto a la que existe entre el mismo *Ag* y los otros dos dramas de *Or*. Si se hubieran perdido *Cho* y *Eu*, y *Ag* fuera la única tragedia de la trilogía (como *Pr* es de la *Prometía*), el porcentaje de *Ag* se acercaría al de *Pr*. Esto es natural: la conexión de temas y situaciones dramáticas entre tragedias de la misma trilogía comporta la utilización de términos análogos. Este hecho es ulteriormente confirmado por la comparación entre los pocos versos llegados a nosotros de *PrL* con *Pr*; los *hapax* esquileos en común entre las dos tragedias serían 4. Igualmente, PATTONI rechaza los siguientes criterios de GRIFFITH, demasiado sofisticados para parecer plenamente atendibles. En efecto, elimina: 1) términos repetidos en anáforas, estribillos, rituales; 2) términos repetidos exclusivamente dentro de 100 versos; 3) términos cuya recurrencia se debe a su significado “especializado” y al particular contexto temático. El primer criterio disminuye de manera relevante el número de *Eigenwörter* de *Pe*, drama rico en elementos mágicos y rituales, a diferencia de *Pr* que no contiene situaciones dramáticas similares. El segundo criterio puede comportar consecuencias discutibles, como la de eliminar en *Pe* el término κώκυμα, repetido a 95 versos de distancia (332 y 427) o ἐκσώζομαι a 91 versos (360 y 451), pero por el contrario conservar en *Se* el vocablo προσμηχανάομαι, repetido a los 102 versos (541 y 643) o ἀνικτηπίως en *Pr* a 116 (833 y 949). Entre todos, no obstante, el criterio más arbitrario, por el hecho de dejar excesivo margen a la intervención personal, es el

²⁵² Un procedimiento más correcto sería establecer los porcentajes sobre la base del número de palabras en cada tragedia. Es una hipótesis a verificar si 100 trímetros consecutivos al interior de una resis narrativa (en la cual, como es sabido, *Pr* es particularmente rico) no ofrecen una mayor probabilidad de contener términos nuevos respecto a una sucesión de 100 versos líricos como, por ejemplo, el final de *Pe*, donde cada verso particular está constituido por pocas sílabas, por lo

tercero. Dos estudiosos que trabajaran independientemente sobre el mismo problema no arribarían nunca a compilar una lista igual. En GRIFFITH las eliminaciones debidas a este principio involucran de manera relevante a *Se*, dado el argumento “bélico” y la consecuente individualización de términos extraídos del lenguaje técnico-militar. El resultado es el de una acentuada reducción de *Eigenwörter*. Para la autora es científicamente más fundado abstenerse de selecciones que terminan por desconocer las elecciones dramáticas (y de allí lingüísticas) por parte del tragediógrafo. En definitiva, si GRIFFITH llega a la conclusión de que *Pr*, con 80 *Eigenwörter* repetidas es superior a *Pe*, *Se*, *Su*, *Cho* y *Eu* con 31, 34, 18, 15, y 17 unidades respectivamente, es difícil sustraerse a la sospecha de que éste es simplemente el resultado que el estudioso se proponía alcanzar.

4.1.3 Problemas estilísticos

4.1.3.1 Los argumentos en contra de la autenticidad

El estilo de la pieza ha sido sometido a una crítica minuciosa, que pone en evidencia un cierto número de discordancias entre *Pr* y el *CA*. En la mayoría de los casos se trata de detalles, pero en general la crítica subraya la simplicidad y la claridad del estilo²⁵³. SCHMID²⁵⁴ habla de “razonamiento transparente, no imaginativo y sin embargo estudiado”. Los principales puntos en contra de la autoría esquilea son los siguientes:

- a) Elección de las fórmulas de interpelación. Gran frecuencia de casos en que en *Pr* se usa únicamente el nombre propio para dirigirse a un personaje (18 contra 7 en *CA*)²⁵⁵. WENDEL postula por ello la revisión de un autor posterior a Esquilo. Este rasgo, dice WEST²⁵⁶, también aparece en *PrL*.

demás exclamativas y donde (dado el contexto de lamentación fúnebre) y donde las locuciones se repiten casi literalmente.

²⁵³ WEBSTER (1941).

²⁵⁴ SCHMID (1929: 3).

²⁵⁵ SCHMID (1929: 73-74); COMAN (1943: 105); HERINGTON (1970: 56-59); GRIFFITH (1977: 119-122); WENDEL (1929: 5-6, 64 y 138).

²⁵⁶ WEST (1979).

- b) Ausencia de fórmulas enigmáticas. Son las que le han reputado a Esquilo su fama de oscuridad, en una obra en la que el héroe afirma su voluntad de hablar sin enigmas (610, 833, 949). Hay gran tentación en oponer la claridad (σαφήνεια) de *Pr*, en el que σαφής aparece muchas veces (227, 387, 504, 621, 641, 664, 781, 817, 840, 914, 967), a la solemnidad (σεμνότης) o al énfasis (μεγαλοπρέπεια) que caracterizan el estilo de Esquilo según Aristófanes²⁵⁷.
- c) Imágenes más raras, metáforas más pobres y aisladas²⁵⁸. HILTBRUNNER²⁵⁹ opone la organización compleja de imágenes y temas del *CA* a una obra en la que ningún motivo es retomado ni desarrollado de manera sistemática.
- d) Empleo de partículas. Es más flexible y variado en *Pr* y también más frecuente que en el *CA*, salvo *Ag*²⁶⁰. DENNISTON hace un tratamiento breve pero con gran maestría. MUSURILLO proporciona listas de partículas cuyo uso o frecuencia muestran la particularidad de *Pr* en esta área. Aun en el caso de partículas que aparecen esporádicamente en otras obras de Esquilo, debe notarse especialmente la alta frecuencia en *Pr*. La frecuencia de ἦ μὴν y οὐ δῆτα, junto con la muy repetida μάτην (también frecuente en *Ag*) presta a *Pr* un estilo extrañamente aseverativo que parece único entre las obras conservadas de Esquilo. Por otro lado debería notarse que expresiones favoritas de Esquilo, como γε μὲν δή y τοι en los coros, son extrañamente ausentes de *Pr*. Según GRIFFITH²⁶¹, un número de partículas son atestiguadas con más frecuencia que en todo el *CA*. Además, si se dejan de lado las partículas más neutras como δέ, καί y τε, la desproporción es más chocante. Según HERINGTON²⁶², muchas partículas o combinación de partículas no se encuentran más que en *Pr*.

²⁵⁷ En *Ranas* se refiere a él con los términos ἀποσεμννεῖται (833) y ῥήματα σεμνά (1003). En 837 Eurípides Insulta a Esquilo y lo trata de αὐθάδης. Según *Ar. Reth* I.9.1367 37-38 la αὐθάδης encarna precisamente el vicio más próximo a la cualidad representada por el μεγαλοπρεπής καὶ σεμνός.

²⁵⁸ SCHMID (1929: 58-62).

²⁵⁹ HILTBRUNNER (1946: 75-77).

²⁶⁰ KUSSMAHL (1888: 13); SCHMID (1929: 74); DENNISTON (1959: LXVII-LXIX y LXXIX); HERINGTON (1970: 63-73); MUSURILLO (1970: 175-177) y GRIFFITH (1977:175-181).

²⁶¹ GRIFFITH (1977: 179).

²⁶² HERINGTON (1970: 69-70).

- e) Estructura de la oración. En *Pr* es más compleja. La subordinación es más frecuente y el asíndeton más raro²⁶³. Según SALVANESCHI²⁶⁴ hay en *Pr* una voluntad de rigor sintáctico y de articulación analítica que sorprende en Esquilo, como se ve en la frecuencia de subordinación relativa/interrogativa, la multiplicación de casos de atracción de relativo²⁶⁵.
- f) Imperativos con asíndeton. Aparecen en *Pr*, pero no los que sí aparecen en Esquilo, como el asíndeton entre adjetivos, sustantivos o verbos en indicativo²⁶⁶.
- g) Sentencias y giros dialécticos. Según SCHMID²⁶⁷ hay en *Pr* abundancia de γνώμαι y de expresiones sentenciosas. Según GRIFFITH²⁶⁸, estas sentencias tienen rasgos particulares. En *Pr* frecuentemente son introducidas de manera artificial por verbos como γινώσκω, o por conjunciones como ἐπεὶ, ὡς, etc. y formuladas directamente con adjetivos que explicitan la lección a extraer. Aparecen también giros dialécticos como δυοῖν θάτερον (778, 867), procedimientos retóricos como las preguntas retóricas con respuestas, los paréntesis reflexivos o las correcciones en forma de preguntas. SCHMID²⁶⁹ señala casos que no tiene paralelo en el *Α*. Todo esto contribuye a aislar *Pr* y relacionarlo con obras más tardías desde el punto de vista estilístico.
- h) Importancia excepcional de las repeticiones. Es un rasgo señalado por muchos estudiosos²⁷⁰.
- ◆ **A nivel de las palabras**. Hay “palabras favoritas” (*Lieblingswörter*)²⁷¹ que se repiten muchas veces en la tragedia, como πόνος, μαυθαίνω, εἰσοράω, μόχθος, πῆμα y πάσχω, πημονή, γεγωνέω, χρήζω y τέχνη. El fenómeno es más neto aun cuando se toma en cuenta las familias de palabras, como las de πῆμα,

²⁶³ WEBSTER (1941: 388-402).

²⁶⁴ SALVANESCHI (1972: 217-223).

²⁶⁵ FÖRSTER (1866: 44) señala este rasgo (el número de relativas explicativas o coordinadas con uno o más epítetos) en 446, 963 y 984 como prueba de una datación tardía. WECKLEIN (1893: 26), sin embargo, señala el mismo rasgo en *Pe* 342.

²⁶⁶ SCHMID (1929: 53); GRIFFITH (1977: 194).

²⁶⁷ SCHMID (1929: 63). cuenta 21 en *Pr*. En las obras de largo comparable: 16 en *Sz*, 4 en *Pe*.

²⁶⁸ GRIFFITH (1977: 202-203).

²⁶⁹ SCHMID (1929: 57, 72-73). Cf. EARP (1948: 87).

²⁷⁰ SCHMID (1929: 9-12, 43-46, 53-56, 68-70); HILTBRUNNER (1946: 75-77; ZAWADZKA (1974 [1966]: 344); GARVIE (1969: 73-76; HERINGTON (1970: 33-35; GRIFFITH (1977: 202-203).

ὄραω, τύραννος, αἰκία ο στένειν. Pero las más remarcables son las *Eigenwörter*, palabras que no están atestiguadas en otra parte²⁷². SCHMID y GRIFFITH definen de manera diferente las repeticiones significativas. Para SCHMID, las palabras significativas son las que han sido elegidas con una intención artística y no las que han sido impuestas al autor por el tema mismo de la obra. GRIFFITH dice que son las que aparecen dos veces al menos en pasajes bien separados en una obra, pero en ninguna de las otras; las que no tienen un sentido muy estrecho o especializado y las que puede pensarse que reflejan una preferencia personal del autor. *Pr* cuenta 67, *Pe* 20 y *Se* 14. Estas palabras reflejarían las preferencias personales del autor y sus tics estilísticos y permitirían oponer el *CA* a *Pr*.

- ◆ EPANADIPLOSIS o redoblamiento de una misma palabra no sólo en las partes líricas como en el *CA* sino también en las partes no líricas²⁷³. Aparece cuatro veces en las partes líricas y 4 en las dialogadas. Hay sólo 7 ejemplos en *Or*, que son muy convencionales, y de los 4 ejemplos de *Pr* hay 3 en los que una palabra se intercala entre las 2 repetidas, lo que sucede una sola vez en *Ag*. No es raro que una misma palabra o dos palabras de la familia se repitan con algunos versos de intervalo (18 ejemplos en total). Esto ocurre en partic. en las esticomitías, y también en el interior de un mismo verso. Puede repetirse incluso una serie de palabras (8 ej.) o un verso entero (3 ej.)²⁷⁴.

Hay además en *Pr* ej. de todas las figuras retóricas que juegan con la repetición:

- ◆ ANÁFORAS en lírica y diálogo (7 ejemplos)²⁷⁵;
- ◆ POLÍPTOTOS²⁷⁶. GRIFFITH cuenta 39 ej. de “verdaderos políptota”, y dice que esto es muy superior a las otras tragedias de largo comparable. Pone *Se* (31 ej.) aparte, porque dice que aquí los políptota tienen un valor mágico y

²⁷¹ SCHMID (1929: 74-76); SCHINKEL (1973: 133-135).

²⁷² SCHMID (1929: 43-46); GRIFFITH (1977: 158-166) afirma que hay 96 contra 60 en *Pe* ó 52 en *Se*.

²⁷³ SCHMID (1929: 53-55); SCHINKEL (1973: 44-47); GRIFFITH (1977: 194-195).

²⁷⁴ SCHINKEL (1973: 124).

²⁷⁵ SCHINKEL (1973: 49-50).

²⁷⁶ SCHINKEL (1973: 50-53); GRIFFITH (1977: 203-207).

religioso, y en *Pr* hay una autoconsciencia en el uso de la asonancia y la antítesis verbal que podemos llamar retórica.

- ◆ OXÍMOROS²⁷⁷: 6 ej.
- ◆ PARONOMASIAS²⁷⁸: 3 ej.
- ◆ FIGURAS ETIMOLÓGICAS²⁷⁹: 10 ej. sobre sustantivos comunes, 3 sobre nombres propios.
- **A nivel de ideas o temas.** Pueden darse dentro de la tragedia en su conjunto o dentro de una misma escena²⁸⁰. Este juego de ecos no sólo pone en evidencia un cierto número de temas dominantes: también marca la unidad de una tirada por un efecto de composición circular²⁸¹. Según GARVIE, la ring-composition es pobre en *Pr*²⁸². Pero GRIFFITH²⁸³ opone esta técnica de composición circular, que sería relativamente poco empleada, al uso abundante en el *CA*. También pueden estructurar el conjunto de un desarrollo²⁸⁴: La frecuencia de alianzas de sinónimos puede explicarse por ese mismo gusto por la repetición²⁸⁵ como así también la multiplicación de expresiones polares, en la que la misma idea es expresada sucesivamente dos veces, de manera positiva primero y negativa después²⁸⁶. Algunos, finalmente, ven en el formalismo meticuloso que caracteriza

²⁷⁷ SCHINKEL (1973: 56-58).

²⁷⁸ SCHINKEL (1973: 59-61).

²⁷⁹ SCHINKEL (1973: 54-56, 61-63).

²⁸⁰ SCHMID (1929: 9-11, 68-70).

²⁸¹ Por ejemplo, 477 y 506; 645 y 657; 870 y 875. Sobre la composición circular y su importancia en Esquilo, cf. GARVIE (1977: 74-78) y SCHINKEL (1973: 90-102).

²⁸² Sólo le es débilmente reconocible en 204ss/214s, 226s/237, 298s/302s, 309s/315s, 645s/655s, 663/669, 824-26/842ss, 870/875 (con paralelismo verbal) y 1014/1030.

²⁸³ GRIFFITH (1977: 207-209).

²⁸⁴ SCHINKEL (1973: 84) señala que el Párodos está construido por las repeticiones de una palabra o de palabras de la misma familia que unen los anapestos de Prometeo con las estrofas cantadas por el Coro en 127/128, 141/146, 159/160, 176/179. Igualmente, según THOMSON (1979 [1932] *ad* 413); MÉAUTIS (1960: 28) y SCHINKEL (1973: 89-90), el Estásimo I (397, 407, 409, 413, 430, 432, 435). Por último, SCHINKEL (1973: 89) alude a la misma técnica en el Episodio III (713, 731, 718, 717, 724, 730, 735).

²⁸⁵ SCHMID (1929: 55) lo llama "*tautologische Wiederholungen*", y cita *Pr* 141, 608, 637, 662, 664, 670, 698, 819, 849, 1008.

²⁸⁶ SCHMID (1929: 55) cita *Pr* 57, 610, 833, 1030-1031, 1080.

ciertos pasajes desde el punto de vista métrico otra manifestación de esta tendencia a la repetición²⁸⁷.

En lo que toca al estilo, MARZULLO²⁸⁸ dice -en su particular estilo- que, en *Pr*, a la consistencia de la “palabra” se anteponen declarados énfasis musicales y performativos. Las agudas formas esquileas, las elegantes estructuras de Sófocles, la irónica limpidez de Eurípides, son sustituidas por un estilo complaciente y sofisticado, por barroquismos de inspiración ditirámbica, por el gusto por lo patético, por titilaciones proletarias (sic), que resultan protocolares de una nueva “forma” de espectáculo, semejante al moderno “melodrama”, que da vigoroso cuerpo a los impulsos sentimentales, programáticamente excesivos.

4.1.3.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

Dice EARP²⁸⁹ que no hay epítetos ornamentales en *Pr* eso señala la autoría esquilea y la fecha tardía. En cuanto a la σαφήνεια, FITTON-BROWN²⁹⁰ afirma que el fr 132c Radt de *Mirmidones* tiene una llaneza e introspección que no es disímil de *Pr*.

HERINGTON²⁹¹ señala la repetición del sintagma ἀπαλλαγὴ πόνων con ligeras variantes 4 veces en *Or* y 5 en *Pr*. Son los únicos ejemplos de ἀπαλλάσσω - ἀπαλλαγὴ con un genitivo separativo en el sentido de “liberar de”. Esta notable fraseología aparece en *Or* y *Pr* repetidamente y con gran énfasis, pero no en el resto del *CA*. Tal insistencia en “liberar del dolor” va más allá del mero detalle verbal y apunta a las tramas enteras de las dos trilogías, y una explicación razonable es que Esquilo estaba comprometido en la composición de *Prometía* y *Or* simultáneamente o más probablemente en estrecha sucesión.

Para FITTON-BROWN²⁹² el virtual confinamiento de la imagería tomada de la naciente ciencia de la medicina a *Or* y *Prometía*²⁹³ es muy significativo y parece indicar una fecha tardía. Dice que tal vez en Sicilia y al final de su vida, tal vez ya enfermo,

²⁸⁷ HERINGTON (1970: 32-33).

²⁸⁸ MARZULLO (1993: 632). Sin comentarios.

²⁸⁹ EARP (1948: 16-17).

²⁹⁰ FITTON-BROWN (1959: 59).

²⁹¹ HERINGTON (1964: 240).

²⁹² FITTON-BROWN (1959: 60).

Esquilo luchaba para dar expresión dramática a las ideas que ya hacía tiempo se habían ido formando en su mente. Esto explicaría la anomalía de, por un lado, la concepción grandiosa, la estructura bien articulada y algunos bellos pasajes y, por otro, alguna escritura un poco magra, particularmente en las odas corales. Por ello, siguiendo a ROBERTSON²⁹⁴, acepta que la obra haya sido completada por Euforión.

Al tratar el tema, CONACHER²⁹⁵ critica el hecho de que GRIFFITH²⁹⁶ considere ciertos rasgos de la técnica retórica de la pieza (patrones de repetición y *ring-composition*) más artificiales que en otras piezas de Esquilo, y que dude entre llamar a “este autoconsciente deseo de orden y simetría” “arcaico” o “sofístico” y remarca que en el *LA* no se despliega tal interés por estas divisiones artificiales de los discursos. GRIFFITH no toma en cuenta las circunstancias dramáticas de *Pr*, que requieren una cantidad inusualmente amplia de discursos expositivos, proféticos y didácticos por parte de su figura central. No es sorprendente, entonces, que pudieran aparecer dispositivos estilísticos formales para separar esas exposiciones (en las que ya hemos admitido que hay ciertos tonos sofisticos). En cuanto a la afirmación de STINTON²⁹⁷ de que la discusión estilística de *Pr* se ha interesado demasiado en “detalles contables” mientras son los aspectos más generales del estilo de la obra (por ejemplo la *σαφήνεια* y la imagería) los que hacen surgir más dudas en cuanto a la autenticidad, aduce que es posible explicar esas diferencias en términos de temática y estructura dramática. Si por ejemplo el poeta de *Pr* no hubiera, por razones dramáticas de peso, dado el “tratamiento del pasado” a Prometeo sino al Coro (como en *Ag*), entonces la imagería de grandes secciones de la obra podrían haber sido mucho más rica y más “esquilea”.

SAÏD²⁹⁸ afirma que los trabajos más recientes tienden a minimizar las particularidades y a explicar las que no se pueden negar, sin poner en cuestión la

²⁹³ Cf. STANFORD (1942: 54ss).

²⁹⁴ ROBERTSON (1938: 9).

²⁹⁵ CONACHER (1980: 161-162).

²⁹⁶ GRIFFITH (1977: 207-214).

²⁹⁷ STINTON (1974: 259).

²⁹⁸ SAÏD (1985: 73-77).

autenticidad de la pieza. Se puede reconocer con FOCKE²⁹⁹ y HERINGTON³⁰⁰ que el número de casos en los que se interpela a un personaje por su nombre es particularmente elevado en *Pr*. Pero el propio HERINGTON³⁰¹ señala que en *Su* el coro se dirige 6 veces a Dánao llamándolo *πάτερ* y este mismo vocativo reaparece 12 veces en *Cho*, y se puede admitir con él que *“las diferencias entre el uso artístico de este sustantivo común en Su y Cho y del nombre propio en Pr no parece ser grande”*. En cuanto al uso de las partículas, no se puede negar un recurso más frecuente a la subordinación y un empleo más variado en *Pr*. Los resultados de los trabajos de HERINGTON y MUSURILLO difieren de los de GRIFFITH en parte porque no incluyen los mismos elementos en la categoría de partículas y en parte a problemas de texto (como incluir estadísticas sobre el empleo de *γε* en *Esquilo*, cuando la mitad de las atestaciones de *ITALIE* son dudosas). Se necesita una presunción muy grande para poder afirmar, a partir de cifras obtenidas en estas condiciones, que el alejamiento entre el uso de *Pr* y la norma esquilea es tal que se debe atribuir esta tragedia a un autor diferente. Parece más sabio apoyarse sobre los trabajos de EARP³⁰² y HERINGTON³⁰³ para mostrar en *Pr* el cumplimiento de tendencias ya manifiestas en *Or*, donde se releva también una multiplicación de frases de estructura periódica, un acrecentamiento del número de partículas y una diversificación de sus empleos. La frecuencia excepcional de repeticiones, que es reconocida incluso por HERINGTON³⁰⁴, se puede justificar por lo que constituiría *“un artificio estilístico voluntario y adaptado al tema de Pr (¿el dolor y el tiempo no son, por sí mismos, repetitivos?)”*, dado que los fragmentos conservados de *PrL*, de los que nadie ha puesto en duda la autenticidad, presentan, ellos también, un gran número de repeticiones. Pero además HERINGTON³⁰⁵, verificando los relevamientos de SCHMID con la ayuda de *ITALIE*, señaló que un cierto número de repeticiones que SCHMID encontraba excepcionales se reencuentran en otras partes, y que en particular una gran proporción de palabras, las más frecuentemente repetidas en *Pr* (lo que

²⁹⁹ FOCKE (1930: 300-302).

³⁰⁰ HERINGTON (1970: 66-69).

³⁰¹ HERINGTON (1970: 58). Ver sin embargo las objeciones de GRIFFITH (1977: 121-122).

³⁰² EARP (1948: 84-92).

³⁰³ HERINGTON (1970: 63-73).

³⁰⁴ HERINGTON (1970: 33-35).

SCHMID llama “*Lieblingswörter*”) están también atestiguadas en *Or* en varias ocasiones. Por otra parte, a partir de dos tesis alemanas consagradas al estudio de la repetición en Esquilo, se puede demostrar que la importancia de este fenómeno en *Pr* no tiene nada de excepcional. FREYMUTH³⁰⁶, saca a la luz el carácter generalmente redundante del estilo de Esquilo y no releva ninguna diferencia significativa entre *Pr* y el *CA* en lo que concierne a la acumulación de sinónimos y los redoblamientos de expresiones. SCHINKEL³⁰⁷ subraya también la importancia de “*la repetición verbal en Esquilo*”, y aporta toda una serie de paralelos de las pretendidas “singularidades” de *Pr* y afirma, en conclusión, que la comparación de las repeticiones en *Pr* y en el *CA* revela en conjunto más semejanzas que diferencias.

4.1.4 Problemas de estructura y técnica dramática

4.1.4.1 Los argumentos en contra de la autenticidad

En este punto se han revelado un número de hechos que se alejan del uso de Esquilo y se acercan al de Sófocles o Eurípides. Se ha dicho que el prólogo enteramente dialogado no tiene precedentes en Esquilo, pero aparece en cinco de las siete piezas conservadas de Sófocles³⁰⁸. También las monodias, como las de Prometeo (114-119) e Ío (566-608), únicas en Esquilo, aparecen con frecuencia en Sófocles y más aun en Eurípides³⁰⁹. Si se le cree a JENS³¹⁰, las esticomitías de *Pr*, por su contenido y por su función, serían distintas de las del resto del *CA*. TAPLIN³¹¹ dice que las esticomitías entre actores son la regla en *Pr* (como en Sófocles y Eurípides) y la excepción en el resto del *CA*. HERINGTON³¹² remarca que la composición de la esticomitía de 2 versos de Cratos contra 1 verso de Hefesto (39-

³⁰⁵ HERINGTON (1970: 52-53).

³⁰⁶ FREYMUTH (1939).

³⁰⁷ SCHINKEL (1973).

³⁰⁸ SCHMID (1929: 31-33); HERINGTON (1970: 90-91); GRIFFITH (1977: 103-108); TAPLIN (1977: 242).

³⁰⁹ SCHMID (1929: 68); HERINGTON (1970: 92); GRIFFITH (1977: 108-110 y 119-120); TAPLIN (1977: 246-247).

³¹⁰ JENS (1955: 29-33).

³¹¹ TAPLIN (1977: 462-463).

81) no tiene paralelo más que en *Ajax* 791-802. GRIFFITH³¹³ opone a la rigidez y al formalismo que caracteriza comúnmente a las esticomitías de Esquilo la libertad y la agilidad de las de *Pr*, donde se pasa sin transición de una esticomitía 2/2 a una esticomitía 1/1, a dos repeticiones (377-392 y 964-986) en las que se interrumpe una vez una esticomitía 1/1 por una réplica de 2versos (622-623), donde se encuentra un ejemplo de ἀντιλαβή en 980, lo que no tiene equivalente en el *ca*. Si se suman estas particularidades a las anteriores, se llega a un total impresionante (sic), a los que se deben añadir los problemas de puesta en escena.

Según TAPLIN³¹⁴, la entrada de 4 personajes juntos en el Prólogo parece ser única en la tragedia. Bía permanece silencioso por la limitación de los tres actores, pero incluso es raro para Esquilo que entren simultáneamente dos actores³¹⁵. Aun en Sófocles y Eurípides, con el tercer actor firmemente establecido, es raro que entren los tres juntos, además de que en cada caso hay algún factor especial que lo matiza³¹⁶. La técnica es inusual, pero explicable, si la decisión del dramaturgo es comenzar la pieza con el encadenamiento. La inclusión de Hefesto se entiende no tanto por ser el herrero divino cuanto por su renuencia a realizar su tarea y su lástima por Prometeo, que acentúa la brutalidad de Cratos y Bía. A través de ellos el público odia a Zeus, que es, por su parte, duro y tiránico. El diálogo entre ambos posibilita el silencio de Prometeo, lo que acentúa su desafío y hace su estallido más efectivo. Por lo tanto, no puede usarse esto contra la autenticidad, aunque sí señala una fecha tardía. Otro rasgo técnico sin parangón en el *ca* es el prólogo dialogado, típico de Sófocles, quien lo usa con variantes en todas sus tragedias. Lo más cercano en Esquilo parece ser en *Phryges*, que de acuerdo con la *Vita* comenzaba con ὀλίγα ἀμοιβαῖα entre Hermes y Aquiles. Hay diálogo en las escenas de apertura de *Se* y *Eu*, pero ninguna con esticomitía. Este

³¹² HERINGTON (1970: 49-50).

³¹³ GRIFFITH (1977: 136-142).

³¹⁴ TAPLIN (1977: 240-250).

³¹⁵ En nota el estudioso apunta las excepciones que, casualmente, son muchas: 2 actores en *Se* 374; la probablemente interpolada de 871 de las 2 hermanas; Agamenón y Casandra en *Ag* 783 y las 3 entradas de Orestes y Pílates en *Cho* 653 y 892 y Apolo y Orestes en *Eu* 64).

³¹⁶ Por ejemplo: uno es un niño, una persona muda, o entra de una dirección distinta (*Trach* 981, *Ant* 384, *OC* 1099, *Alc* 244, *Tro* 1, *Cycl* 503). Sólo encuentra un caso inequívoco de triple entrada: Eur *Phaeton*: Mérope, Faetón y un heraldo entran juntos.

prólogo da la impresión de ser el más moderno, sobre todo por su larga esticomitía³¹⁷. La no coincidencia de estructura y acción. TAPLIN afirma que las técnicas de construcción de *Pr* son irregulares e idiosincráticas. Las características del párodos pueden compararse con la tragedia tardía. Un análisis estructural tradicional sería: 1-127 Prólogo; 128-192 Párodos; 193-396 Episodio I. Pero en realidad toda esta sección es mucho más compleja, y el análisis hace aparecer otra estructura: el Prólogo propiamente dicho debería terminar en 87, con la salida de los hablantes. La escena 88-127 (el monólogo de Prometeo) debe analizarse como escena separada, que funciona como transición entre Prólogo y Párodos, aunque está más estrechamente ligada al segundo. El Párodos tiene la estructura de un diálogo lírico en el que las estrofas del coro alternan con los anapestos de Prometeo. Si se considera la estructura de la acción, el diálogo lírico es parte de una unidad más amplia: 88-283. Las dos estructuras principales, en lugar de coincidir, como es usual, están sobreimpuestas una sobre la otra. Esto da como resultado particularidades de construcción en comparación con las técnicas de Esquilo y de la tragedia tardía: 1) el monólogo entre el prólogo y el comienzo del párodos; 2) la falta de entrada antes del párodos; 3) el diálogo lírico y 4) la falta de entrada después del párodos. TAPLIN encuentra este tipo de “estructuras anómalas” a lo largo de toda la pieza.

WEST plantea la inautenticidad de la pieza basándose en que el *Pr* fracasa en conformarse a la tipología en cuanto a la estructura dramática representada por lo que se conoce de la obra de Esquilo, tipología que el autor establece previamente³¹⁸. Afirma que mientras hay alguna variación y desarrollo de obra a obra, todas ellas pueden ser relacionadas con un patrón común, que consiste en la división de cada pieza en dos partes o fases que él llama “carga y descarga”. Luego divide la fase de carga en una fase de ansiedad y otra de clarificación, y la fase de descarga en una fase de desenlace y una de ajuste. Esto se vuelca en una estructura dramática en la que luego de un Prólogo (si lo hay) y el Párodos, el coro se involucra en un diálogo con el

³¹⁷ NESTLE (1930: 108-120) lo da por genuino; SCHMIDT (1930: 26ss) lo data después del 431; STOESEL RE XXIII 2315s no cuestiona su autenticidad; JENS (1955: 29s) dice que no es esquilea pero da pocos argumentos. Defendido por HERINGTON (1970: 49s).

³¹⁸ WEST (1990: 51-72). Estructura en cap. 1, “*The formal structure of Aeschylean Tragedy*”.

actor A, luego del cual viene un Estásimo. Llega inmediatamente el actor B y se produce el diálogo de A y B, seguido por otro Estásimo. A es una persona de noble condición, a la que el coro le debe lealtad; B es una persona de noble o humilde condición, que amplía o altera el punto de vista de A (y del coro) sobre la situación. Luego se afirma que *Ag* trae tres veces esta estructura, y se intenta explicar el porqué de los desajustes con respecto a este esquema, sobre todo en lo que el autor mismo llama “fase de descarga”. La secuencia identificada consiste en la *“revelación de la solución final del asunto o conflicto, seguido de un estásimo, y luego una presentación visual de la víctima del desastre (viva o muerta), y un canto amebeo extendido”*. Este esquema es inaplicable a *Pr*, dado que su perfil dinámico consiste en una tensa confrontación y eventos drásticos en las escenas de apertura y cierre, separadas por 850 versos en los que la situación de Prometeo permanece sin cambios y todo está comparativamente relajado. Esta larga parte central está dividida en escenas, pero no hay progresión lógica de una a la siguiente. Consiste en una conversación extendida entre Prometeo y el Coro dos veces interrumpida por incursiones de otros personajes, Océano e Ío, que son inorgánicos a la estructura, y particularmente Océano, cuya escena es particularmente intrusiva. Esta estructura particular está determinada por la peculiar naturaleza de la historia, dado que fue libre elección del autor tener a Prometeo encadenado desde el comienzo de la obra. El Titán no es un personaje atípico en su relación con el Coro de Oceánides: ellas no le deben lealtad (aunque al final se la dan, por ninguna otra razón aparente que no sea la simpatía) y no son parte de su disputa con Zeus. El personaje B que llega durante el Episodio I, Océano, no trae noticias, ni inspiración ni avance. En la segunda mitad de la pieza no hay nada de la típica secuencia de clímax de Esquilo: anuncio – estásimo – exhibición – canto amebeo; hay un clímax pero es mantenido hasta la última escena y tratado de modo completamente diferente. El único canto amebeo o epirremático tiene lugar en el Párodos. Otros diversos problemas a ser mencionados: 1) El prólogo no sigue la tipología esquilea. El uso extensivo del diálogo, con tres actores en escena, se parece mucho a la técnica sofoclea, así como el contraste de personajes entre el “duro Cratos” y el “blando

Hefesto³¹⁹. 2) El Párodos no es una representación autocontenida por parte del Coro; sino un diálogo epirremático con el protagonista³²⁰. 3) Océano entra recitando anapestos, e Ío lo hace tanto a la entrada como a la salida. No hay paralelo en el *CA*³²¹. 4) Ío canta una monodia independiente, lo que es un rasgo de Sófocles y Eurípides. En Esquilo los actores cantan sólo en diálogo con el Coro³²². 5) El uso de la esticomitía por parte del autor difiere de Esquilo y se asemeja a Sófocles y Eurípides en varios criterios técnicos. En particular, la división de un verso entre dos hablantes o ἀντιλαβή (980) no tiene paralelo³²³. 6) La forma del éxodo, en el que *“los personajes envueltos en la escena yámbica final pasan a anapestos por ninguna razón interna particular, excepto dar a entender que el final se aproxima y para acompañar el movimiento fuera del escenario”*, nuevamente aparece en Sófocles y Eurípides, no en Esquilo³²⁴. 7) Nunca en el *CA* el número de versos cantados o hablados por el coro es menor al 42% del total. En ninguna de Sófocles es menor al 26%. La cifra para *Pr* es 18 %³²⁵. 8) En los Estásimos II y III el poeta usa dáctilo-epitritos, un verso no hallado jamás en Esquilo³²⁶. De esta manera puede concluirse que el autor de *Pr* está usando procedimientos formales ajenos a Esquilo pero en boga 15 ó 20 años después de su muerte³²⁷. En lo que llama *“incongruencias en la organización del material dramático”*³²⁸ WEST postula que el dramaturgo muestra torpeza en la organización de su material. Sus personajes se ven envueltos en inconsecuencias, y deja crudamente expuestos los emparches de su construcción. En su primer monólogo el Titán vacila entre la desesperación y la confianza en su conocimiento exacto de lo que va a suceder. Estos cambios de humor podrían ocurrirle a una Medea, pero los personajes de Esquilo tienen una firme idea de su punto de vista en cualquier escena dada³²⁹. La ambivalencia de la perspectiva de

³¹⁹ WEST lo extrae de GRIFFITH (1977: 103-108)

³²⁰ También lo extrae de GRIFFITH (1977: 110s).

³²¹ Y esto lo extrae de GRIFFITH (1977: 111-115).

³²² Esto, de GRIFFITH (1977: 119s).

³²³ GRIFFITH (1977: 136-142).

³²⁴ GRIFFITH (1977: 113).

³²⁵ GRIFFITH (1977: 123).

³²⁶ GRIFFITH (1977: 40-42, 56s).

³²⁷ WEST (1990: 54-55).

³²⁸ WEST (1990: 57-62).

³²⁹ Recomendaríamos a WEST que relejera la escena de los tapices de púrpura de *Ag*.

Prometeo continúa en el Párodos. Su manera de generar el diálogo es anormal e incapaz de crear tensión dramática o impulso (¿?). Océano es un intruso: nadie lo espera ni a nadie le importa lo que dice. En diez versos se transforma de benefactor en un pusilánime que no puede esperar para volverse a su casa (sic). ¿Qué lo ha cambiado? Simplemente el deseo del poeta de terminar el episodio. Cuando entra Ío, el poeta sólo quiere hacer que Prometeo le empiece a decir cosas lo más pronto posible, por lo que hace muy poco esfuerzo para volcarlo en un molde convincentemente dramático. ¿Por qué ella cuenta entre los φίλοι, dado que nunca se han visto? Es sólo que a él le gustan los mortales? WEST sospecha que el poeta está improvisando una razón para que Prometeo le dé a Ío profecías claras, ya que las previas no lo han sido³³⁰. Por otra parte, los diálogos que se establecen como transiciones entre las resis son titubeantes y mal contruidos. Una vez que se embarca en la narración, el poeta escribe de manera excelente. Pero apenas llega a la siguiente transición, otra vez se sumerge en una marisma o en arreglos remilgados. En el episodio final la inconsistencia más obvia es en el retrato del coro. Hasta el 1039 son criaturas tímidas que van hacia donde sopla el viento, y que aunque les da lástima Prometeo piensan que su actitud es un loco error. El cambio a anapestos con acompañamiento de flauta en 1040 debe haber sido tomado por la audiencia como signo de que la obra estaba llegando a su fin y como invitación al coro a irse (lo que ocurre normalmente al final de las obras). Sin embargo las Océánides aviesamente (sic) se niegan a irse, diciendo que no pueden contemplar una traición tan cobarde, y adhieren a la suerte del Titán. Así, transformó el carácter del coro en los últimos ocho versos que debe pronunciar. Puede ser dramáticamente efectivo, pero es un ejemplo de la ligereza del autor para cambiar los puntos de vista de sus personajes sin darles coherencia. Esquilo habría planeado las cosas mucho más cuidadosamente, y si la actitud final del coro hubiere sido la de alinearse de manera desafiante con Prometeo, las habría mostrado desarrollando dicha actitud, sin dejarla para la última escena³³¹.

³³⁰ No se le ocurre que las Océánides a las que le ofrece esas "profecías no claras" tienen títulos tan buenos como Io en cuanto a los privilegios de la φίλία. Cf. PATTONI (1987: 153ss).

³³¹ A las plúrimas virtudes de WEST, se suma la clarividencia.

SOMMERSTEIN³³² concuerda en que *Pr*, aunque lleno de discursos elocuentes, a veces no es muy feliz al ajustarlos en escenas y efectuar las transiciones entre ellos. El episodio de *Io* está particularmente lleno de discusión inquieta y fútil sobre qué se dirá a quién y cuándo. Prometeo 1) rechaza dos veces contestar las preguntas de *Ío* sobre sí mismo con la excusa de que la audiencia ya conoce las respuestas (615, 621); 2) habiéndose por un tiempo negado a decirle a *Io* su destino futuro porque puede angustiarse (624-628), le pide que satisfaga la mera curiosidad del coro —que son, le recuerda, sus tías— contándole la historia igualmente angustiante de sus sufrimientos pasados (631-639); 3) arbitrariamente le da la opción de oír el final de la profecía sobre sí mismo o saber la identidad de su propio futuro liberador (775-781) y entonces acuerda revelarle lo primero a ella y lo último al coro (782ss) como si ambos no estuvieran escuchando todo el tiempo y entonces, cuando efectivamente le dice a *Ío* cómo acabarán sus vagabundeos, afirma explícitamente que le está hablando también al Coro (844-45). No hay nada como esto en el *ca*.

4.1.4.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

En su estudio de la estructura y estilo dramáticos, CONACHER³³³ constata que los rasgos que afectan la economía interna de la obra son levemente atípicos: el manejo de la esticomitía y otros tipos de intercambio dialógico, las clases de observaciones permitidas al corifeo, el uso de pasajes líricos y anapésticos por parte de actores y ciertos dispositivos retóricos que no se encuentran en Esquilo que aparecen en los discursos largos de Prometeo (aunque este rasgo puede explicarse más fácilmente por las peculiaridades de la situación dramática). 1) PARTE RELATIVAMENTE MENOR INTERPRETADA POR EL CORO (CUANTITATIVA Y CUALITATIVAMENTE). Ascende a sólo el 13% del número total de versos, mientras que el promedio para cinco de las obras conservadas es 42%. El bajo número de pares estróficos por oda está de acuerdo con la práctica de Sófocles y Eurípides³³⁴. Además, el coro cumple pocas de las funciones asociadas con el coro esquileo

³³² SOMMERSTEIN (1996: 322-323).

³³³ CONACHER (1980: 146-155).

(entre otras, la expansión o generalización del tema por medio de paralelos mitológicos o *excursus* en el trasfondo mitológico de la situación dramática). Pero sería improbable que un imitador de Esquilo se alejara tanto de la práctica esquilea a menos que hubiera buenas razones sugeridas o por la situación dramática o por las circunstancias de su producción, y tales explicaciones se aplicarían también a una obra compuesta por Esquilo. Dos posibles explicaciones pueden esgrimirse: a) Prometeo mismo, presente en escena a lo largo de la totalidad de la acción³³⁵, es el único portavoz posible del pasado y de su aplicación significativa a las actuales circunstancias. Así, una amplia área que podría de otro modo haber provisto mucho material para las odas corales es automáticamente tomada por el protagonista³³⁶. El rol que cumple el coro en esta obra es más bien en el de una audiencia gentil que ayuda a interrogar a Prometeo, proveyendo el elemento justo de tibia reprimenda para mostrar la cualidad del noble desafío a Zeus por parte de Prometeo y permaneciendo adictamente leal a su amigo en la crisis. En conjunto, el papel del coro en *Pr* recuerda una de las funciones del coro sofocleo. Esto no significa que el poeta esté imitando a Sófocles; más bien, la situación dramática de la pieza le dicta este rol inusualmente menor para el coro. Pero lo que el coro tiene que hacer lo hace admirablemente, en modos y en metros bien adecuados a su rol. b) La segunda explicación es sugerida por FOCKE³³⁷: si la obra fue producida para Sicilia, Esquilo bien podría haberse enfrentado con una falta de coreutas entrenados y así haber reducido y simplificado la actividad demandada del coro. Hay que tener estas consideraciones en cuenta cuando se ponderan los rasgos métricos “no esquileos” de las odas corales de *Pr*. Mientras el coro canta menos que lo que podríamos esperar, las monodias de los actores son únicas en lo que queda del

³³⁴ Estadísticas comparadas en GRIFFITH (1977: 123 y 127, tablas 5 y 6).

³³⁵ COMAN (1943: 66-79) acentúa este punto exponiendo los diferentes roles del coro en *Pr* comparados con el *ca*. Hace un útil resumen de varias críticas eruditas, en cuanto a que el coro no es esquileo. Uno de los más detallados, ya que cubre forma y contenido tanto como “estructura rítmica” es el de KRANZ (1933: 226ss).

³³⁶ Así, también, los paradigmas míticos o historias admonitorias por los que uno u otro personaje en la obra podrían haber sido advertidos o aconsejados por un canto coral, todo ello aparece en boca de Prometeo mismo, por ejemplo, las advertencias a Océano encarnadas en sus narraciones sobre los sufrimientos de Atlas y Tifón a manos de Zeus.

εΑ³³⁸. La estructura métrica del soliloquio de apertura de Prometeo también es peculiar. Muchos críticos consideran estas explosiones líricas explicables, aun en el drama esquileo, por las exigencias dramáticas particulares del momento, y la misma explicación da cuenta de la estructura métrica única (yambos alternando con anapestos, con una explosión lírica) del soliloquio de apertura de Prometeo (88-127). GRIFFITH³³⁹ en su análisis de las monodias, no se convence de esto. A pesar de su admisión de que Esquilo era capaz de un “*experimento audax*” como el *kommós* de *Cho*, él insiste en la cualidad “no esquilea” de estas alternancias métricas y pasajes líricos fuera de los *kommoí* o *epirrhémata*. Hay que tener en cuenta que una vez que la autenticidad de una obra, o aun un pasaje de una obra, es puesta en cuestión, anomalías y usos atípicos aparecen casi en cada verso: una frecuencia que es muy sorprendente cuando se dice que la pieza es obra de un imitador habilidoso del poeta al que la obra o pasaje ha sido hasta el momento confiadamente asignada³⁴⁰. GRIFFITH cita esta advertencia, pero no siempre la tiene en cuenta. 2) PATRONES DE ESTICOMITÍA. GRIFFITH³⁴¹ dice que “*el carácter estricto y el formalismo en la esticomitía son características de Esquilo por sobre todo*”. Esta observación es entonces aplicada como un criterio de la práctica esquilea. En consecuencia, las transiciones asimétricas de esticomitías de 2 versos a 1 (*Pr* 377ss y 964ss) son tomados como signos de no autenticidad. Entonces 40-81, donde la disposición “no característica” 2:1 (jen base al exiguo εΑ!) al menos sigue una coherencia estricta, también cae bajo sospecha. Lo que parece razonable afirmar aquí es que en las esticomitías y otros pasajes de diálogo, Esquilo muestra un gusto por los arreglos y patrones formales, y que estos patrones están con frecuencia estrechamente relacionados con el sentido o las emociones expresadas en el pasaje. Algunas veces este interés por el sentido y el contexto junto con causas formales destroza las formas más regulares (1:1, 2:2). La irregularidad misma da énfasis formal a la elevación de la emoción o el rápido

³³⁷ FOCKE (1930: 297).

³³⁸ Esto también lo remarca HERINGTON (1970: 92).

³³⁹ GRIFFITH (1977: 108-110 y 119-120).

³⁴⁰ Cf. SCHMID (1929: 96), quien describe al autor de *Pr* como un buen poeta que se modeló a sí mismo sobre Esquilo. Cf. el celebrado artículo de YOUNG (1959) acerca de la ahora clásica parodia de los que dudan demasiado ansiosamente de la autenticidad.

cambio de circunstancia. GRIFFITH mismo ofrece ejemplos, aunque no explica la disrupción, casi en estos términos, en *Cho* 892ss (donde “*la escena está llena de movimiento y se amenaza con una acción violenta*”) y *Cho* 766ss (“*donde el coro abandona el patrón de un solo verso para dar instrucciones vitales*”). El contexto, entonces, es aludido para excusar estas “*aberraciones no esquileas*”. ¿No es posible, entonces, observar el contexto de *Pr* 377ss y 964ss (en estos casos el desarrollo emocional de los intercambios entre Prometeo-Océano y Prometeo-Hermes) para explicar las irregularidades en el patrón de esticomitía que GRIFFITH toma como excepción? Luego de examinar los pasajes en detalle, concluye que el quiebre de la regularidad mejora más que destruye el patrón empleado, relacionándolo estrechamente con el desarrollo dramático. En cuanto a la esticomitía 2:1 del Prólogo (40-81), también puede relacionarse con el impacto dramático y el sentido de los versos. Es el dominante y agresivo Cratos quien, a lo largo del pasaje, pronuncia dos versos dirigidos al más comprensivo pero más sumiso Hefesto, que pronuncia uno. Discute luego varios pasajes de esticomitía (609-634, 757-782) y concluye que el análisis de sus aspectos formales vindican más que ponen en duda la autoría esquilea. Lo que lleva a GRIFFITH a sospechar de ellos es su alejamiento del patrón 2:2, 1:1. Pero tenemos muy pocas obras de Esquilo conservadas para considerar este procedimiento raro o excepcional. Todo lo que podemos decir a partir de la limitada evidencia disponible es que Esquilo muestra gusto por el patrón y las estructuras simétricas en los pasajes estíquicos, y que cuando abandona las formas más obvias de esta estructuración, tiende a reemplazarlo por otras formas más elaboradas (como en *Pe* 787ss, *Cho* 479ss, *Eu* 582ss, comparar con *Pr* 40-81); y que algunos quiebres ligeramente más irregulares en tales patrones (como en *Cho* 766ss y 892ss; comparar con *Pr* 377ss y 964ss) se hacen en respuesta a algún requerimiento de la acción dramática. Lo más que puede decirse de *Pr* al respecto es que mientras continúa exhibiendo el típico formalismo esquileo en su manejo de la esticomitía, muestra algún avance en la técnica (ya observable en *Or*) de adaptar los patrones formales a los requerimientos dramáticos de la escena.

³⁴¹ GRIFFITH (1977: 136).

SUTTON³⁴² dice que el prólogo requiere tres actores, pero el resto de la obra requiere dos actores. Y en el prólogo, mientras tres actores están en escena, uno permanece en silencio mientras los otros dos están enzarzados en el diálogo. Esto es precisamente lo que pasa en *Ag* 782-957 entre Agamenón, Clitemnestra y la silenciosa Casandra. La próxima obra datable que usa un tritagonista es *Áyax*, que últimamente ha sido fechada ca. 450, cuya técnica del uso del tritagonista es ya mucho más avanzada. Esta es otra huella de que *Pr* podría haber sido escrito en vecindad cronológica a *Or*.

SAÏD³⁴³ afirma que si no se puede citar un paralelo exacto de la esticomitía de los vv 39-81 de *Pr*, se puede al menos relacionarla con *Su* 903-910 donde el coro opone un docmio a dos trímetros del heraldo y *Eu* 119-130, donde las Erinias responden por medio de gruñidos de un verso a dos trímetros de Clitemnestra³⁴⁴. También se puede señalar, al lado del prólogo enteramente dialogado de *Pr*, el prólogo de *Eu*, donde un diálogo entre dos actores, Apolo y Orestes, sucede al monólogo de la Pitia³⁴⁵. Por otra parte se puede reconocer la existencia de una serie de convergencias de conjunto o de detalle (prólogo enteramente dialogado, monodias de actores, esticomitías 1:2, multiplicación de encabalgamientos y utilización de metro dáctilo-epitrito, versos o palabras que se hacen eco) entre *Pr* y las tragedias de Sófocles³⁴⁶ sin ver una razón de negar la autenticidad de esta pieza. Sabemos que Sófocles concursó y triunfó por primera vez en 468 y que *Or* fue representada en 458. Se admite generalmente que Esquilo murió en 456-455. Durante más de diez años, los dos trágicos coexistieron. ¿Por qué habría que postular *a priori* que la imitación no pudo jugar más que en un sentido y que sólo el más viejo ejerció sobre el más joven una influencia de la que él se habría poco a poco apartado? Quizá se puede imaginar que Esquilo fue también él influido por su

³⁴² SUTTON (1983: 291-292).

³⁴³ SAÏD (1985: 77).

³⁴⁴ HERINGTON (1970: 49-50).

³⁴⁵ HERINGTON (1970: 90-91).

³⁴⁶ Sobre estas convergencias ver HAINES (1915: 8-10); THOMSON (1979 [1932]: 43-46) y DODDS (1973: 37).

joven rival, como Propercio lo fue por Ovidio³⁴⁷. CONACHER trata luego las afirmaciones de TAPLIN³⁴⁸ de que *Pr* se aparta más que ninguna otra tragedia de la regular asociación de salida y entrada con los cantos divisorios de actos, y en particular la falta de salida y entrada antes y después del Párodos; la falta de entrada o salida a lo largo del Episodio II, a pesar del hecho de que las odas que lo preceden y siguen son claramente cantos que dividen actos, y la falta de una entrada después del canto coral en 907 (Hermes no entra hasta 944). La llama “la no coincidencia entre estructura y acción”. Una explicación es que el fenómeno puede ser un rasgo de una obra esquilea sin terminar, posteriormente rellena y empalmada³⁴⁹. Pero esta explicación azarosa no es válida para dar cuenta de un rasgo estructural que recurre de manera consistente. La impresión de TAPLIN de que la obra es episódica y desconectada es imputada, en parte al menos, a su falta de entradas y salidas en los puntos esperados³⁵⁰. Puede responderse a TAPLIN que en el caso de una pieza de dos o aun tres actores es probable que la permanencia del protagonista en escena, y el énfasis en su aislamiento, dé como resultado un menor número de entradas y salidas, con lo que es esperable un cambio con respecto a lo que TAPLIN describe como la estructura normal. Por lo tanto, el poeta abandona, dadaas las circunstancias dramáticas, la relación estructural usual entre cantos corales y entradas y salidas. La entrada en el medio de una escena es encontrada particularmente irritante por TAPLIN. Sin embargo, cuando la estructura es vista en relación con el desarrollo temático (Prometeo en relación con los dioses, Prometeo en relación con el hombre), la escena de Océano suministra la conclusión dramática (justo en el momento preciso) a la primera parte de la obra, mientras que el más largo episodio de Ío

³⁴⁷ La hipótesis es avanzada por HARRISON (1921: 15) y retomada por PERETTI (1927: 198), THOMSON (1979 [1932]: 43), KNOX 45-50, HERINGTON (1970: 91-92), DODDS (1973: 37). Según GRIFFITH (1977: 225, n.6) no sería suficiente para dar cuenta de la especificidad de *Pr*.

³⁴⁸ TAPLIN (1977: 268).

³⁴⁹ TAPLIN (1977: 250 y 258-259).

³⁵⁰ Uno esperaría que el episodio de Ío, con una entrada y una salida al principio y al final respectivamente, satisficiera a TAPLIN pero entonces -¡ay!- critica (!?) su “coherencia interna”, que sólo ayuda a hacerlo “una especie de obra dentro de la obra a la que le falta cualquier conexión significativa con lo que antecede y sigue” (1977: 267). Además de la incorrecta evaluación de la importancia del episodio de Ío para la obra en su totalidad, es evidentemente que nada le viene bien.

suministra la conclusión dramática a la segunda parte y la conexión significativa entre los dos.

Al analizar la estructura dramática de *Pr*, PATTONI³⁵¹ puntualiza que una de las acusaciones más frecuentes es que la obra es estructuralmente inconsistente, “*privada de la unidad orgánica característica de la mayor parte de las obras teatrales áticas*”³⁵², una serie de episodios ligados únicamente por la presencia constante en escena del protagonista³⁵³. Lo contrario sostienen UNTERBERGER y CONACHER. También GRIFFITH³⁵⁴ ha sumado algunas posibles “*técnicas que ayudan a unificar la trama y a ligar más estrechamente los personajes juntos*”, entre los cuales aparece el motivo de la *φιλία*³⁵⁵. Pero una línea interpretativa consiste en individualizar en el curso del drama el articularse recíproco de dos temáticas, una, en el plano emotivo, la adhesión incondicional del φίλος al protagonista en cuanto sufriente; otra, en el plano racional-cognoscitivo, la consciencia del error de Prometeo en cuanto rebelde y de la consecuente toma de distancia de sus rasgos “desmesurados”. El término *φιλία* es entendido por PATTONI en una acepción distinta de la sostenida por GRIFFITH, según el cual ésta actúa como elemento unificador de la obra exclusivamente en el sentido de que los personajes puestos en escena están todos ligados por relaciones de parentesco en una suerte de “*domestic tragedy*” a gran escala. Esto es tomar desde un punto de vista muy externo la interrelaciones de los personajes. La *συγγένεια* con el protagonista está explícitamente mencionada sólo por Hefesto en 14 y 39 y por Océano 289³⁵⁶. En realidad, los lazos familiares, como los socio-poéticos relevados por GRIFFITH, están al margen de las

³⁵¹ PATTONI (1987: 153-219).

³⁵² GRIFFITH (1977: 12-13).

³⁵³ SCHMID 5-8, TAPLIN 240ss 460ss.

³⁵⁴ GRIFFITH (1983: 14ss).

³⁵⁵ HELMREICH (1915-1917: 42-43) y UNTERBERGER (1966: 15 y 38) sostienen que el vínculo de parentesco que liga a las Océánides con Titán explica la peculiar elección de este coro. Que la *συγγένεια* con el protagonista contribuye a explicar su *φιλία* por éste es muy admisible; pero las indicaciones que se recaban del texto no confirman la tesis de que Esquilo quería dar particular relevancia a este aspecto. Es más probable que en la elección de estas coreutas haya actuado el influjo de la situación homérica de *I/XVIII* 35ss.

³⁵⁶ En este caso, en un contexto que tiende a vaciar la presunta carga positiva, ya que es juzgada como una ‘obligación’ moral sin ninguna forma de adhesión afectiva. Para el Coro, que está mayormente en sintonía con Prometeo, se recoge indirectamente en el *Estásimo II* en la alusión del matrimonio del Titán con Hesíone (555ss). En cuanto a Ío, tal relación de parentesco es más difícilmente reconstituible.

temáticas fundamentales del drama. Más productivo parece individualizar más allá de ellos las profundas implicaciones “simpatéticas” que están implícitas -por *φιλία* entiende la autora una situación de sintonía que varios personajes sienten con el protagonista- y ver cómo esas implicaciones se intersecan y modifican por contacto o en contraste con el otro polo de la sabiduría tradicional. Estos dos motivos se presentan sutilmente intrincados en el Párodos, donde se asiste a una oscilación en las reacciones del coro en concomitancia con el mutar de la postura de Prometeo³⁵⁷. Por lo tanto, las frecuentes “repeticiones” que tanto fastidiaban a SCHMID y a muchos otros después de él³⁵⁸ no son en realidad más que brevísimas alusiones verbales a una situación precedente con el objetivo de iluminar algunos motivos dramáticos del episodio en cuestión. En algunos puntos Océano retoma posiciones que habían sido propias de Cratos, mientras por oposición el coro desarrolla algunos aspectos de *sympatheia* ya presentes en Hefesto. La contraposición expresada en el prólogo en términos netos y brutales entre Hefesto y Cratos es reproducida en el curso del primer episodio, en forma más articulada, entre las Oceánides y Océano. La escena de Océano, entonces, se inserta de modo orgánico en el complejo juego de relaciones escénicas entre el protagonista y sus visitantes (o espectadores). El hecho de que el coro no juegue ningún papel en esta escena es perfectamente adecuado al significado dramático del episodio. Los dos módulos de comportamiento (el de la *φιλία* y su opuesto), que en el prólogo eran puestos en contraste directo, son propuestos ahora independientemente en su exclusiva relación con el protagonista mismo. A la escena que veía empeñadas a las Oceánides en el diálogo con Prometeo sigue la complementaria, toda centrada en torno a las relaciones Océano/Prometeo, evitando inserciones de otros motivos (como la relación padre/hijas) que habrían turbado la linealidad del conjunto. La explicación tradicional de la ausencia del coro es que

³⁵⁷ Cuando el protagonista se ofrece en su aspecto de víctima, buscando resonancias afectivas y una participación a nivel emotivo-sentimental, el Coro adhiere a sus lamentos y en la dimensión del llanto en común se establece entre Coro y actor una relación auténticamente simpatética, que reclama algunas formas del lamento fúnebre; cuando en cambio el Titán expone su aspecto de amenazante rival de Zeus, las Oceánides se disocian de él y se repliegan a posiciones más moderadas, caracterizadas por el recurso a la parénesis y a los reproches.

³⁵⁸ GRIFFITH (1977: 317, n. 55): “most of what Okeanos says is (...) virtual repetition of what the chorus have already said”.

estaría ocupado en el desembarco de sus asientos alados. Si es así, esta exigencia de escenográfica es hábilmente explotada por el autor a los fines de la acción dramática.

Por último, la crítica de LLOYD-JONES³⁵⁹, de puro sentido común, a WEST³⁶⁰. Sostiene que su presentación no toma en cuenta la escasez del material disponible. Si tuviéramos más, posiblemente se podrían establecer distintos tipos de estructuras y técnicas dramáticas, mostrando cómo la forma de una pieza podría estar afectada por su posición en una trilogía. Además, un gran autor puede variar su técnica de acuerdo con su tema.

4.1.5 Problemas de puesta en escena

4.1.5.1 Los argumentos en contra de la autenticidad

El primer problema relacionado con la puesta en escena de *Pr* fue planteado tempranamente en el siglo XIX y comienzos del XX³⁶¹, y tiene que ver más con el tema de la datación que con el de la autoría. Sin embargo, ha sido utilizado por los partidarios de la atétesis para “engordar” los argumentos contra la autenticidad, aduciendo las complicaciones que plantea. El problema consiste en que, si se postula una datación temprana de la obra (como era el consenso casi unánime en dicho siglo), los estudiosos de encontraban con que la pieza requería tres actores. Dado que la introducción del tercer actor debida a Sófocles³⁶² (y su consiguiente incorporación por parte de Esquilo) es de fecha bastante tardía en la cronología esquilea, el problema se resolvía postulando que el papel del Titán estaba representado por un gigantesco maniquí, dentro del cual un “actor” recitaba su parte³⁶³. El gran sostenedor de esta

³⁵⁹ LLOYD-JONES (1993: 9).

³⁶⁰ WEST (1990). Vide supra.

³⁶¹ F.G. WELCKER (1824) *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweibe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt, Leske; G. HERMANN (1846), *De re scenica in Aeschyli Orestea*, Progr. zur Verkündigung der Doctor-Promotionen, Leipzig, 55ss; N. WECKLEIN (1893: 23 y 42) C. ROBERT (1896), “Die Scenerie des *Aias*, der *Eirene* und des *Prometheus*”, *Hermes* 31, 561-563; O. NAVARRE (1901), “De l’hypothèse d’un mannequin dans le *Prométhée enchaîné* d’Eschyle”, *REA* 3, 105-114; H. KAFFENBERGER, (1911), *Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie*, Diss. Giessen, Darmstadt, 27ss.

³⁶² Ar. *Po* 1449a 18-19.

³⁶³ Planteado exhaustivamente por TAPLIN (1977: 243-245).

teoría en el siglo XX fue WILAMOWITZ, apoyado por importantes estudiosos³⁶⁴. Sin embargo, ¿cómo se resolvería el momento en que, en *PrL*, el héroe, libre de sus ataduras, debía desplazarse en escena? La única posibilidad es sostener, contra toda verosimilitud, que no había ninguna representación concreta de la liberación del Titán³⁶⁵. Si se rechaza esto por absurdo e irrealizable y si se admite que el rol lo juega un actor³⁶⁶, hay que reconocer que la tragedia requiere tres actores. La propuesta del maniquí implica además el problema de la llegada del personaje a escena. ¿Arrastrarían Cratos y Bía un rígido maniquí? Ante esto, REINHARDT apela a la teoría del ἐκκύκλημα³⁶⁷. En contra de ella, se aduce que esta máquina se usaba para revelar escenas interiores, que su puerta debía de ser enorme para dejar entrar a un maniquí gigante y, sobre todo, que Cratos dice claramente en sus palabras iniciales ἤκομεν, lo que implica un movimiento positivo.

Pr también exigiría medios técnicos mucho mayores que las otras tragedias, medios que no habrían existido en vida del poeta. Habría que suponer la existencia de μηχανή³⁶⁸, y una particularmente potente, para que el coro de Oceánides y Océano pudieran llegar a escena. La hipótesis de un ómnibus de Oceánides elevado por una μηχανή tiene por defensor a WILAMOWITZ³⁶⁹, pero se remonta a dos escolios del *Mediceus* (*ad* 128 y 284), y ya era defendida por SCHUTZ³⁷⁰. Debía poder levantar un

³⁶⁴ WILAMOWITZ (1914: 114); KÖRTE (1920: 206); GROENEBOOM (1966 [1928]: 72), R. FLICKINGER, *The greek theater and its Drama*, Chicago, 1936⁴, 166s; MURRAY (1955 [1940]: 39); REINHARDT (1972 [1949]: 11, 36 y 77-79).

³⁶⁵ WILAMOWITZ (1914: 114) y REINHARDT (1972 [1949]: 281).

³⁶⁶ DODDS (1973: 37); BETHE (1896: 180, n.3); L. BOLLE, *Die Bühne des Aischylus*, Progr. Weismar, 1906, 6ss; SIKES & WILLSON (1898: XLIV); MAZON (1920: I, 151, n.2); FÖCKE (1930: 271-275); THOMSON (1979 [1932]: 138); MULLENS (1939: 168-169); MÉAUTIS (1960: 9); ARNOTT (1962: 96-97), HERINGTON (1970: 88-89) y TAPLIN (1977: 243-245).

³⁶⁷ REINHARDT (1972 [1949]: 77), ROSE (1957: 10), HAVELOCK (1968: 114, 117).

³⁶⁸ W. DÖRPFELD-E. REISCH, *Das griechische Theater*, Athènes, (1896: 218) y BETHE (1896: 172ss); posteriormente ORSINI (1935: 506-508); MULLENS (1939: 165-166); GRIFFITH (1977:145) y TAPLIN (1977: 260-262).

³⁶⁹ WILAMOWITZ (1914: 116-117).

³⁷⁰ C.G. SCHUTZ (ed.), (1809), *Aeschylī Tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*. Vol.I: *Prometheus Vincetus et Septem adversus Thebas*, Halae, J.J. Gebauer.

coro de entre 12 y 15 personas³⁷¹, y aparece como supuesto en la mayoría de las ediciones³⁷².

WEST³⁷³ analiza exhaustivamente el problema y resume las soluciones propuesta: 1) No hay ningún vehículo: el coro baila imitando un vuelo y el resto se deja a la imaginación³⁷⁴. Objeciones: ¿por qué las Oceánides, ninfas de las fuentes, son representadas volando? No está en su naturaleza volar, y otros dioses llegan al lugar a pie sin dificultad. Por tanto, el único objetivo del autor es lograr un efecto espectacular, y si bailan, no hay efecto. Además, si no están en montadas en vehículos en 271, ¿por qué se les dice que bajen? 2) Vienen en vehículos con ruedas a nivel del suelo o sobre el techo de la σκηνή o alguna otra plataforma elevada³⁷⁵. Es difícil que así se logre una impresión de vuelo. ¿Cuál era el medio de propulsión? ¿Y qué pasaba con ese medio luego de la entrada del coro, cómo se lo ocultaba de los espectadores? 3) El coro es llevado por el aire con una μηχανή, en un solo contenedor³⁷⁶ o en carros alados individuales³⁷⁷. Esto es lo único satisfactorio visualmente. Pero la grúa no podía sostener a 12 personas, por lo que una solución plausible es que se usaban varias grúas a la vez: (2 ó 3 personas por grúa). Esto lleva a WEST a colegir que poner en escena *Pr* era una empresa ambiciosa y cara, y muy difícil en época de Esquilo, en que el ancho del escenario no tenía más de 18 metros³⁷⁸. Una grúa cada 2 jinetes necesitaría 4 metros de espacio para trabajar, por lo que postula la necesidad del escenario agrandado del teatro de Pericles, que tenía casi 31 metros. Y la roca junto a

³⁷¹ Según Pollux 4.110 había 50 coreutas y esto hasta *Eu*. Pero es desmentido por PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 137 y 234 n. 6), LLOYD-JONES (1964: 365 ss) y HAMMOND (1972: 445-446), que señalan que HERMANN ya había puesto en cuestión el testimonio de Pollux. La *Vita Sophoclis* §4 y la *Suda* s.v. dicen que Sófocles elevó el número de coreutas de 12 a 15. En ese caso, y dado que los análisis de *Ag* 1344-1371 y su distribución permiten tanto una como otra cifra, puede suponerse que en *Pr* el número de coreutas podría ser de 12 ó 15.

³⁷² HEADLAM (1908), SMYTH (1922), MAZON (1920), GROENEBOOM (1966 [1928]) y UNTERSTEINER (1946).

³⁷³ WEST (1979).

³⁷⁴ THOMSON (1979 [1929]: 142-144).

³⁷⁵ SIKES & WILLSON (1898: XLVI); FOCKE (1930: 282ss); PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 39); UNTERBERGER (1966: 10); ARNOTT (1962: 76s); HAMMOND (1972: 424).

³⁷⁶ WILAMOWITZ (1914: 116); HEADLAM (1908), SMYTH (1922); MAZON (1920); GROENEBOOM (1966 [1928]).

³⁷⁷ FRAENKEL (1954).

³⁷⁸ HAMMOND (1972: 419).

la orquesta aún no había sido removida, lo que implica que la trilogía debe de haberse concebido en un corto período de transición en el desarrollo del teatro de Dioniso: entre ca. 445 y ca. 435.

En cuanto a la escena de Océano, dice WEST que se ha sospechado que es una interpolación³⁷⁹, pero que él opina, por el contrario, que tiene todas las marcas del poeta que escribió el resto de *Pr*, pero que tal vez el propio autor la introdujo *a posteriori*, pensando que su obra era muy corta o que la trama avanzaba muy rápido. Está escrita apresuradamente, es dramáticamente débil y repetitiva, inflada por digresiones irrelevantes sobre Atlas y Tifón. El coro permanece en silencio no porque haya desaparecido temporalmente, sino porque el poeta ha descuidado por completo armonizar la escena con el contexto. El grifo-cabalgadura de Océano es también espectáculo gratuito, elevado por la grúa.

Con respecto a la escena final, WEST dice que Hermes se va en 1079³⁸⁰, y según el texto, en 1080 hay realmente un terremoto, truenos, relámpagos y remolinos de polvo. Ninguno de estos fenómenos podían simularse en el teatro, salvo el trueno y el relámpago, y esto es aprovechado por el poeta de *Pr*.

DAVIDSON³⁸¹ reseña a HAMMOND³⁸² y su teoría del πάγος. La teoría es ingeniosa pero no convincente. Aparte de la falta de certeza arqueológica, la probabilidad de que Esquilo o cualquier otro dramaturgo usara coherentemente un solo lado del espacio teatral como su punto focal principal es mínima. Pero la propuesta de HAMMOND tiene una importante ventaja en lo que concierne a la entrada del coro, ya Prometeo no le es posible ver a las Océánides a su llegada. Sin embargo, la entrada del coro es un problema significativo para los que ubican al actor en algún otro lugar del espacio teatral. Si Prometeo está atado a una estaca u otra estructura temporaria en el centro de la orquesta, sea en un escenario un poco elevado o no, sea si está atado al edificio mismo³⁸³, el coro no puede entrar en la orquesta sin

³⁷⁹ SCHMID (1929: 5-15).

³⁸⁰ WEST (1979) y TAPLIN (1977: 269s).

³⁸¹ DAVIDSON (1994: 33-40).

³⁸² Vide infra el detalle de su postura, en **Los argumentos a favor de la autenticidad**.

³⁸³ DWORACKI (1983); T.B.L. WEBSTER, *Greek Theatre Production*, London (1970²: 18) imagina a Prometeo sobre el ἐκκύκλημα. K. JOERDEN, "Zur Bedeutung des Ausser- und Hinterszenischen", en

verlo. La solución sugerida de que el coro entraba por encima de Prometeo, sobre el techo de la σκηνή³⁸⁴, lo que parece altamente improbable, sin embargo, si debía ser practicado por un grupo de 12 ó 15 coreutas. Una solución alternativa ha sido proponer el uso de la μηχανή³⁸⁵. Sin embargo, si tanto el techo de la σκηνή cuanto la μηχανή son descartados como medio de la entrada del coro, ¿cómo entraban las Oceánides sin ser vistas por Prometeo? DAVIDSON sugiere que la roca de Prometeo estaba ubicada en el centro de la orquesta. Aquí hay dos posibilidades. Una es que se haya usado la θυμέλη o altar ritual central. La otra es que alguna pieza de “escenografía”, quizá un altar, estuviera ubicada de manera permanente o no en el centro de la orquesta, dependiendo de los requerimientos de las diferentes obras. La figura de Prometeo podía estar ubicada contra dicha estructura en la posición dominante central del espacio teatral³⁸⁶, disposición que tiene sentido a la luz del texto de *Pr.* En consecuencia, tanto las evoluciones del coro cuanto la danza de Ío debían de tener lugar en la orquesta. El coro podía hacer su entrada inicial por el εἴσοδος y así por detrás de Prometeo, sin que este lo viera, y efectuar la danza mimética sugerida por THOMSON³⁸⁷, hipótesis máa atractiva que lo que muchos se han permitido³⁸⁸. La entrada de Océano también puede ser relativamente simple. La referencia al cuadrúpedo alado (186, 395) no significa necesariamente que sea manejado por medio de la μηχανή. Podía haber hecho su entrada a la orquesta a nivel del suelo,

W. JENS (ed.), *Die Bauformen der Griechische Tragödie*, Munich (1971: 408) ubica a Prometeo sobre el techo de la σκηνή.

³⁸⁴ PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 39-40), ARNOTT (1962: 76), CONACHER (1980: 183), MASTRONARDE (1990: 247-293).

³⁸⁵ H.-D. BLUME, *Einführung in das Antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978, 70-71; WEST (1979: 136-139) sugiere el uso de múltiples grúas, FRAENKEL (1954) imagina a las Oceánides suspendidas individualmente de cuerdas. TAPLIN (1977: 252-260) favorece el uso de algún aparato volador, pero su discusión del tema está motivada por su creencia de que la obra no es de Esquilo y que la entrada del coro está motivada por el deseo de espectáculo gratuito de un dramaturgo inferior.

³⁸⁶ La razón por las que la ubicación de Prometeo en el centro de la orquesta no ha sido una opción popular entre los críticos es que la mayoría están convencidos de que el lugar apropiado para los actores era un área escénica separada detrás de la orquesta. La evidencia de los textos, con sus claras indicaciones de una estrecha relación entre actores y coro, habla fatalmente contra esto.

³⁸⁷ THOMSON (1979 [1932]: 142-144).

³⁸⁸ Es posible que el coro pudiera estar dispuesto en una formación estrecha que sugiriera movimiento en un vehículo, y entonces desplegarse para indicar su “aterrizaje” a nivel del suelo. La reconstrucción sugerida permite al coro dirigir su entrada hacia la orquesta y evita la necesidad de imaginar una aparición sobre el techo o asistidas por la μηχανή.

“cabalgando” en una grifo de imitación³⁸⁹. Pero si las palabras del coro acerca del vuelo no necesitan vuelo genuino, tampoco lo necesita Océano. Queda la cuestión de por qué Océano no se comunica con sus hijas. Podría argumentarse que Océano no tiene necesidad de hacer comentario alguno a hijas que les son muy familiares y a quienes, tal como ellas señalaron en 230-231, él les acaba de dar su permiso para visitar a Prometeo. En cuanto al final de la obra y el modo de la “desaparición” de Prometeo, el cataclismo podría dejarse a la imaginación de la audiencia, y Prometeo y el coro simplemente podrían irse cuando la pieza termina³⁹⁰, o el coro podría partir en desorden dejando a Prometeo *in situ* para la secuela, o Prometeo podría ser rodeado por el coro, “fundirse” con él y salir en medio de él. Nunca lo sabremos con certeza; el punto es que no es más un problema para la propuesta de DAVIDSON que para cualquier otra, y no requiere fisuras en la roca, estructuras que colapsan o el ἐκκύκλημα. Finalmente, señala que si la obra es de Esquilo, un tiempo de representación apropiado para *Pr* estaría en el teatro pre-σκηνή que ha sido razonablemente aceptado para muchas de las producciones originales de *Pe*, *Su* y *Se*. Sin embargo, su reconstrucción no sería imposible si la obra no fuera de Esquilo y perteneciera a la última parte del siglo V. La disponibilidad de σκηνή no significa que cada obra tuviera que hacer uso de ella. Si el centro de la orquesta era el punto focal de la acción dramática y la atención de la audiencia, una σκηνή inutilizada simplemente se volvería irrelevante. Esta puesta en escena operaría en cualquier momento del siglo V; si lo hiciera al final del mismo, entonces la μηχανή podría ser usada para introducir a Océano, pero esto de ninguna manera obliga al uso de la μηχανή para el arribo del coro. DAVIDSON reconoce lo especulativo de su reconstrucción, pero apunta que no involucra dificultades técnicas, no violenta el texto y no requiere compromisos dramáticos absurdos.

³⁸⁹ Los comentaristas sitúan aquí una μηχανή: GRIFFITH (1983: ad 284-396), WEST (1979: 138-139); ARNOTT (1962: 78) la descarta, optando por una llegada a nivel del suelo por sobre una en el techo; CONACHER (1980: 183) piensa que puede haberse usado una grúa o una entrada a nivel del suelo, pero que es más probable una entrada por el techo. TAPLIN (1977: 260-262) insiste en el uso de la μηχανή como indiscutible, porque esto incrementa las chances de que la obra sea psotesquilea.

³⁹⁰ TAPLIN (1977: 270-75); CONACHER (1980: 187-189) está sustancialmente de acuerdo.

4.1.5.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

PICKARD-CAMBRIDGE³⁹¹ trata el tema de la evidencia textual de *Pr* en lo que se refiere a su puesta en escena. En cuanto a la teoría de BETHE de que la obra tal como ha llegado a nosotros es una versión revisada que data del último tercio del siglo V, afirma que tal revisión no es probable que haya afectado elementos esenciales en la estructura de la obra. No podemos saber cuánto el poeta se contentaba con sugerir por medio del lenguaje sin presentarlo visiblemente a la audiencia. Si seguimos las indicaciones del texto en cuanto a la roca a la que Prometeo está atado (4-5, 15, 20, 113, 117, 158, 269), el actor estaba atado a alguna edificación en el lado más lejano de la orquesta. No hay indicación de que él, el coro y la roca fueran visiblemente barridas hacia el abismo luego del último verso de la obra. Probablemente la obra terminaba con el coro arremolinándose a su alrededor preparándose para lo peor, con los ruidos del trueno y el viento viniendo de detrás de la escena, con lo que no hay necesidad de maquinaria elaborada. La roca central permanece, lista para la siguiente obra de la trilogía, en que Prometeo es traído del Hades y es nuevamente atado a la roca. En cuanto a la entrada del coro, la inferencia natural es que están fuera de la vista de Prometeo: están arriba y detrás de él: en una planta elevada o un techo plano sobre las edificaciones de la escena, dentro de un carro que rodaría sobre ese techo. No habría sido un procedimiento tan difícil, ya que la alternativa que los editores frecuentemente prefieren —el de un carro con doce Oceánides a bordo, que pesaría no menos de media tonelada, elevado sobre una grúa y mantenido ondulando por 160 versos— parece por completo inapropiado³⁹². Las ninfas desciendan presumiblemente por escalones ocultos o por detrás de la escena, hacia la orquesta, mientras Prometeo

³⁹¹ PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 37-42).

³⁹² Encuentro difícil aceptar la idea de MURRAY, ya sugerida por PAGE (1934: 82-83) de que el coro y Océano pueden haber estado equilibrados en los extremos opuestos de una sola grúa, y que cuando el anciano se elevaba, por necesidad mecánica sus hijas bajaban. A menos que la cabalgadura alada de Océano fuera muy pesada, los dos pesos apenas podrían equilibrarse. Pollux IV 126 indica que el peso que la μηχανή soportaba era limitado. No sabemos hasta que punto la ingeniería griega hubiera posibilitado esto, pero el plan parece improbable en sí mismo, y su absurdo crecería en el curso de los 160 versos.

habla con Océano³⁹³. El dios, en su cuádrupedo alado, era balanceado sobre la grúa y probablemente no dejaba el carro durante la breve escena en la que aparece. En cuanto a Ío, la suposición natural es que en el diálogo ella permanece en la parte de la orquesta más cercana a la roca de Prometeo. El único aparato especial requerido sería la maquinaria para hacer ruido y grúa para Océano. Es muy improbable que tal aparato fuera usado para traer al coro, o que había cualquier maquinaria para hundir a Prometeo, su roca y las 12 oceánides en el Hades al final de la obra.

HAMMOND³⁹⁴ presenta su versión de la puesta en escena de *Pr*. Propone que en época de Esquilo una σκηνή en el lado este era total o parcialmente ocultada detrás de un crestón de roca o πάγος natural. Un actor podría pasar directamente de él al espacio de actuación. Cuando se construyó el llamado teatro de Pericles (que se puso en uso probablemente ca. 420), mucho después de la muerte de Esquilo, se removió el πάγος, porque el párodos oriental pasaba sobre su muñón elevado. HAMMOND afirma que en las obras hay pistas acerca del πάγος, entre ellas *Pr*. En cuanto a su forma, en *Pr* 20, 117, 130, 272, 31, 748, 968 se habla de “este πάγος” o “esta roca”, y es lo suficientemente sólida como para que Prometeo esté clavado a ella. El coro de Oceánides se mueven hacia él (283) y están sobre él con Prometeo en el Éxodo. La roca misma es “dura, áspera” (747); un lado es lo suficientemente escarpado como para ser llamado “esta garganta (1016)”, y es lo suficientemente alto como para que Ío hable de arrojarse de él (747). Todo esto implica una descripción ajustada de un crestón de piedra escarpada. Cuando se aproxima el coro, Prometeo percibe el aroma (115) y oye el zumbido de las alas, pero no ve nada: han llegado desde detrás del Titán. Esto no implica que las Oceánides vengan por el aire, utilizando una μηχανή, porque esto no es aceptable para un coro, sea de 12 o de 15 personas. Por lo tanto entraba por un párodos que se ubicaba detrás del πάγος, con el actor mirando a la audiencia y a la orquesta. Las Oceánides llegaban en dos o tres carros alados, se apeaban en la orquesta y decían que se aproximarían (283). Ya se habíann movido

³⁹³ THOMSON (1979 [1932]: 142-144) sugiere que no había carro en absoluto, sino que en el párodos (cuyo metro era lírico, no anapéstico, es decir, una danza, no una tonada de marcha) el coro representaba una danza convencionalmente asociada con las ninfas marinas en sus caballos de mar alados, pero esos caballos alados eran dejados a la imaginación.

hacia el πάγος dejando libre la orquesta cuando entraba Océano en su cuadrúpedo (397), también por el párodos oriental, y se iba por el mismo lugar, entonces el coro se trasladaba hacia la orquesta. Io entraba por un párodos, probablemente el oriental. Hermes, por el contrario, entraba por el párodos occidental. Entonces, el párodos oriental conducía a las cavernas de Océano y las tierras más lejanas, y el occidental al Olimpo. En cuanto a la σκηνή era, por su propia naturaleza, móvil. En *Pr* la skené debería ser invisible para la audiencia porque el ambiente es desolado, intransitado (2, 20). Una ubicación detrás del πάγος es la adecuada. No se hace ningún uso de su parte de adelante, ni nadie habla desde adentro. *Pr* se desarrolla con Prometeo en lo alto de la roca, dominando la escena durante toda la obra. Desde allí les habla a los personajes, que se desempeñan en la orquesta: el coro de Oceánides, Océano, Io y Hermes. El coro retrocede hacia el lado oriental de la orquesta y se reúne alrededor del πάγος al final de la obra. Por tanto, el πάγος es el centro del interés visual. HAMMOND concluye que desde el punto de vista de los espectadores había un πάγος de piedra caliza sobre la izquierda de la orquesta, que ofrecía una posición elevada cercana a la audiencia y era usado por un cantante solista, un actor o actores parlantes y actores mudos. La caseta o σκηνή, siendo móvil, podía ubicarse en cualquiera de los dos lados de la orquesta, y su parte delantera podía usarse como edificación. Si se ubicaba detrás del πάγος, podía hacerse invisible. Había libre movimiento entre la orquesta y el πάγος, las direcciones de escena estaban incorporadas en los textos. El diálogo no se realizaba entre dos o tres personas en el πάγος sino entre una persona en el πάγος y una persona o personas en la orquesta. Un cambio radical en la naturaleza del teatro se llevó a cabo entre la producción de *Su*, probablemente en 463, y la de *Or*, en 458. *Pr* debe de haber sido escrito para el teatro pre-*Or*, antes del 458 y después del 479. Una obra escrita con estas fechas extremas (479 a 459), que fue entonces preservada como una de las obras de la *Prometía* de Esquilo no es probable que haya sido escrita por nadie sino Esquilo.

³⁹⁴ HAMMOND (1972: 410-415, 422-429 y 447-448).

CONACHER³⁹⁵ le dedica un capítulo dedicado al tema. La controversia se basa en el uso y la fecha de introducción de varios rasgos del equipamiento y la maquinaria escénicos. En las tragedias más tempranas de las Dionisias urbanas en Atenas, tanto los actores como el coro actuaban en el mismo nivel, en la orquesta. Existía una tienda o edificio de madera temporario (σκηνή), ancestro del edificio de la escena permanente de las producciones posteriores y es probable que fuera usada como un elemento de la puesta en escena, tal como la roca de Prometeo en *Pr*. Hoy hay acuerdo generalizado en cuanto a que el escenario elevado descrito por Vitruvio pertenece al período post-clásico. De toda la maquinaria escénica, sólo la grúa (μηχανή) es de importancia para la puesta en escena de *Pr*. No sabemos con precisión en qué fecha se introdujo. Aparte de *Pr*, de ninguna pieza del *αΑ* se desprende que fuera necesaria. El teatro de Esquilo depende poco de los efectos escénicos o mecánicos. No es un buscador de efectos espectaculares, y los que hay no dependen de mecanismos escénicos sino del vestuario, el canto, la danza y las concepciones dramáticas brillantes, como en el caso del coro de Erinias. Los problemas de la presentación escénica original de *Pr* conllevan soluciones que inevitablemente involucran un elemento de juicio subjetivo, basado en una atenta lectura del texto y en nuestro limitado conocimiento de los procedimientos teatrales de mediados del siglo V. PRÓLOGO. Adhiere a la opinión de ARNOTT³⁹⁶: la roca de Prometeo es simbolizada por un poste en el costado más lejano de la orchestra. Si la σκηνή movable era ya parte de la puesta en escena, también es posible que fuera usada para representar la roca de Prometeo³⁹⁷. La vieja teoría de que Prometeo está representado por un maniquí tiene poco sustento si *Pr*, como acepta la gran mayoría de los que postulan su autenticidad, la consideran una de las últimas obras de Esquilo. HAMMOND propone la existencia del πάγος, y su convicción se basa en que puede encontrarle usos a la roca en todas las tragedias de Esquilo. WEST y TAPLIN acuerdan parcialmente con él. PÁRODOS. ¿Es el carro alado perceptible para la audiencia? Si es

³⁹⁵ CONACHER (1980: 175-191). Para el *status* y tratamiento general remite a PICKARD-CAMBRIDGE (1968, cap. 1-3); ARNOTT (1962) y TAPLIN (1977).

³⁹⁶ ARNOTT (1962: 97-98).

³⁹⁷ Esto lo apoya TAPLIN (1977: 454), haciendo referencia a BETHE (1896).

así, ¿cómo es introducido y dónde aterriza? ¿Por qué ignora Océano, a su llegada, a sus hijas? Para CONACHER, las Oceánides están sentadas en el carruaje alado durante el párodos y lo dejan cuando Prometeo se lo indica. Es empujado hacia adelante sin uso de grúa, hacia lo alto de la σκηνή, desde donde el coro desciende por escalones escondidos mientras Prometeo habla con Océano. La propuesta de WEST³⁹⁸ en cuanto a la entrada del coro es demasiado exótica, con sus 6 grúas que elevan a las 12 Oceánides sobre una escena aún no construida pero suficientemente ensanchada como para acomodar las grúas, que serían parcialmente escondidas detrás de pantallas. En cuanto al silencio de Océano sobre sus hijas, en el drama no realista es posible que la conveniencia dramática explique esta omisión, aunque esto no tiene paralelo en el *ca*. EPISODIO DE OCÉANO. Puede haber involucrado un uso simple de la μηχανή o el actor puede haber entrado sobre el techo de la σκηνή (el lugar usual para las epifanías divinas) o simplemente al nivel de la orquesta. Aunque la mayoría de las autoridades aceptan el uso de la grúa para su entrada³⁹⁹, Océano lo hace sin ninguna indicación de que esto está por ocurrir, como suele suceder⁴⁰⁰. Una respuesta apropiada a la pregunta depende de la desconocida fecha de introducción de este equipamiento. Si no se usaba la grúa, probablemente habría que empujar al carro que simula el ave marina sobre el techo de la σκηνή, o sobre el fondo de la orquesta. ESCENA DE ÍO. En la escena, el único rasgo no esquileo es la estructura epirremática en la que, como observa TAPLIN⁴⁰¹, tanto los elementos líricos como los hablados son emitidos por los actores⁴⁰². Pero, en términos dramáticos, esta adaptación de la estructura epirremática es enteramente apropiada. La máscara de Ío como doncella de cabeza de vaca ayuda, quizá, a sostener un rol cantado coreografiado normalmente no esperado de figuras humanas en el drama de Esquilo. ENTRADA DE HERMES. Presumiblemente entraba caminando a nivel de la orquesta o sobre el techo de la σκηνή (no sabemos cuando éste fue usado por primera

³⁹⁸ WEST (1979: 137-139).

³⁹⁹ Lista completa en PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 40-41).

⁴⁰⁰ JEBB *ad Philoct* 1409.

⁴⁰¹ TAPLIN (1977: 266).

⁴⁰² La forma convencional del *kommos* epirremático en Esquilo es aquella en la que el coro canta las partes líricas y el actor interrumpe con versos yámbicos "dramáticos".

vez como un *logeion*, o plataforma para hablar, para personas divinas) y se va cuando lanza su última advertencia al coro (1071-79)⁴⁰³. ESCENA FINAL. Las dificultades se deben en gran medida a la convicción demasiado apegada a lo literal de que los efectos escénicos deben acompañar todas las descripciones. El verdadero destino de Prometeo es suficientemente claro a partir del texto, y el del coro apenas menos claro. Parece claro que las Oceánides comparten el destino del héroe. La prevención de THOMSON y otros a aceptar las claras indicaciones del texto sobre el destino de las Oceánides se deriva en parte de un sentido de ultraje moral⁴⁰⁴, en parte a la creencia en la necesidad de una puesta en escena realista. El coro no es un héroe trágico colectivo sino más bien un instrumento para el efecto dramático. En cuanto a la desaparición concreta de actor y coro, THOMSON, acepta como probable el retiro de Prometeo sobre el ἐκκύκλημα, lo que implica la dificultad de montar a todas las Oceánides sobre la máquina, y SIKES y WILLSON, aunque conceden que la descripción de Prometeo de la tormenta final reemplaza “*cualquier representación real*” de ella, proponen “*la desaparición literal de la figura central*”, a través de una puerta-trampa, mientras el coro “*corre a derecha e izquierda de la vista de la audiencia*”. Todas estas dificultades desaparecen si aceptamos la solución de sentido común de PICKARD-CAMBRIDGE⁴⁰⁵: la obra termina con la descripción del Titán de la tormenta mientras el coro se arremolina a su alrededor “*preparándose para lo peor*”. ARNOTT⁴⁰⁶ y TAPLIN adoptan el mismo punto de vista: que el cataclismo se deja a la imaginación de la audiencia a partir de la descripción provista por el texto. El efecto es simbólico, no realista.

SAÏD⁴⁰⁷ señala que suele adjudicárseles a los espectadores antiguos exigencias que probablemente no tenían en el mismo grado que nosotros. Habitados a las representaciones realistas y a los artificios que permiten la maquinaria y la iluminación

⁴⁰³ TAPLIN (1977: 270). WILAMOWITZ (1914: 118) piensa que Hermes se queda durante 1080-93, pero seguramente la presencia de la figura titánica sola con el fiel coro suministra un cuadro más impreso para la descripción de Prometeo del cataclismo y para el grito final de desafío y justificación.

⁴⁰⁴ Cf. SIKES & WILLSON (1898: xlvii): “(...) apenas podemos creer que Esquilo podría haber tenido la intención de involucrar a las inocentes ninfas del Océano en el castigo del culpable”.

⁴⁰⁵ PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 38)..

⁴⁰⁶ ARNOTT (1962: 123-124).

⁴⁰⁷ SAÏD (1985: 46-63).

de los teatros modernos, exageramos sin duda la importancia de los medios materiales indispensables para la creación de la ilusión teatral y subestimamos el poder de evocación que pueden tener las palabras apoyadas en algunas indicaciones simbólicas⁴⁰⁸. En cuanto al problema del tercer actor, este permanece mudo todo el tiempo que Cratos y Hefesto están en escena. Por otra parte, sabemos que en *Ag*, a partir del momento en que Clitemnestra reaparece en 855, hay tres actores presentes, ya que Casandra ha entrado en escena al mismo tiempo que Agamenón en 783. Pero el tercer actor, Casandra, no comienza a hablar hasta 1072, y su silencio obstinado, análogo al de Prometeo en el Prólogo, nos invita a reconocer la “manera” de Esquilo en la utilización que se hace del tercer actor en *Pr*. Con respecto al encadenamiento del héroe, el actor era sin duda fijado por lazos mantenidos por clavos a una plancha vertical⁴⁰⁹. En lo que toca a la representación del final de *Pr*, los estudiosos que imaginan que el teatro griego era realista, afirman que el cataclismo evocado por Hermes y anunciado por Prometeo en 1043-1052 era mostrado a los espectadores, con lo que multiplican las dificultades y las suposiciones más inverosímiles⁴¹⁰. A SAÏD

⁴⁰⁸ Esto es particularmente claro en el Prólogo. Si se admite que no hay necesariamente redundancia entre la descripción verbal de las acciones y la puesta en escena, si se cree, con A.M. DALE, “Seen and Unseen on the Greek Stage”, *Collected Papers*, Cambridge, (1969: 119) que en el teatro griego las indicaciones más precisas concernían con frecuencia a lo que era invisible para el público, o visible de manera tan rudimentaria que los espectadores tenían necesidad de ayuda para interpretar lo que veían, se pensará que el lujo de precisiones que da el diálogo entre Cratos y Hefesto tiene por función compensar la ausencia de espectáculo. Esta complementariedad de texto y espectáculo en el prólogo ha sido bien señalada por FOCKE (1930: 272), THOMSON (1979 [1932]: 138) y GRIFFITH (1977: 143).

⁴⁰⁹ También se pueden comparar las descripciones del ἀποτυμπανισμός de Heródoto VII 33 y IX 120 y Plutarco, *Vida de Pericles* 28. En este modo de ejecución capital el condenado era sujetado por cinco grampas a un poste clavado en el suelo. Además aparece el verbo πασσαλεύω, que en los dos pasajes de Heródoto hace alusión al ἀποτυμπανισμός. El héroe y el coro denuncian su carácter infamante (93, 97, 168, 177, 227, 256, 525, 989), pues asimila al Titán a un bandido.

⁴¹⁰ Imaginan que Prometeo y el coro se hundían juntos en el suelo (MULLENS 1939: 167), lo que supone una escena sobreelevada o un espacio subterráneo; WEST (1979 139-140) y HAMMOND (1972: 409ss) proponen una fisura en la roca por la cual actor y coro desaparecían de la vista de los espectadores; K. JOERDEN (*Hinterszenischer Raum...*, p. 125) instala a Prometeo y su roca sobre el techo de la σκηνή, y los hace desaparecer en el interior de la misma: pero les queda sin resolver el problema de la salida del coro; en cuanto a los que postulan al ἐκκύκλημα para hacer desaparecer a Prom y al coro (FOCKE (1930: 284-285), THOMSON (1979 [1932]: 174), REINHARDT (1972 [1949]: 95), no sólo no permitiría hacer verosímil la ilusión escénica, sino que sería difícil que pudiera sostener a 13 personas, y además, invertiría el rol habitual del dispositivo, que consiste en mostrar a los espectadores un cuadro situado en el interior, ya que haría entrar a personajes que están en el exterior. Pero además no hay pruebas de que esta plataforma haya sido usada por Esquilo. Algunos

le parece un problema falso, que aparece a partir del momento en que se les otorga a los espectadores antiguos una exigencia de realismo que es en realidad nuestra⁴¹¹. Bien se puede pensar que el acuerdo entre los hechos y las palabras (1080) no se traducía de manera visual, sino que se manifestaría verbalmente, por un juego de ecos extremadamente preciso entre las amenazas del mensajero de Zeus (1014-1019) y la descripción que hace Prometeo en 1080-1090. La ausencia total de referencias a la vista en la evocación que hace el héroe de la catástrofe final estaría de acuerdo con una ausencia de espectáculo sobre la escena. Por el contrario, las referencias al ruido aparecían en 1062 y 1082, sin duda porque podían ser desarrolladas por efectos de sonido con un accesorio como el βροντέλον⁴¹². Y las indicaciones de movimiento podían ser subrayadas por una danza del coro. Pero no hay ninguna alusión a una salida del coro. Tal vez la representación se cumplía con la imagen de las coreutas abatidas sobre el suelo, y sin salir de la escena más que después de finalizada la tragedia⁴¹³. ¿Debe excluirse la posibilidad de un efecto excepcional? En todo caso, no se puede utilizar un hecho de puesta en escena que no tiene paralelo en toda la tragedia griega para negarse a atribuirle precisamente a Esquilo. Al tratar el problema de la entrada de Océano y las Oceánides, SAÏD prueba que no ponen a funcionar medios técnicos impensables en la primera mitad del siglo V. Océano debía de llegar repentinamente, en un vehículo sobre el que llama la atención con τόνδε (286), y desaparecía por el mismo medio. Tal descripción hace inmediatamente pensar en una μηχανή⁴¹⁴, aunque la tendencia es a asociar el uso de la μηχανή con Eurípides. Pero una cosa es negarse a aceptar su uso en Esquilo y otra rechazar la autenticidad de *Pr*. El razonamiento se basa en dos postulados que pueden ponerse en cuestión: 1) es

niegan que existiera en época de Esquilo, apoyándose en el argumento *a silentio*, como HAMMOND (1972: 445); otros dicen que sí existía y prueban que pudo ser utilizada al final de *Ag* y *Cho*, como ARNOTT (1962: 68s), y otros son escépticos, como TAPLIN (1977: 442-445). Por lo tanto, no se percibe bien cómo se haría para hacer desaparecer de la escena a Prometeo y el coro.

⁴¹¹ ARNOTT (1962: 123-130). Además de *Pr*, *Hercules furens* 890-893, 901-909, 998-1000 y 1006-1009 y *Bacantes* 585-603, 622-623, 632 también evocan temblores de tierra y la demolición de un palacio real (representado por la σκηνή), que sin duda permanecían inmóviles durante toda la representación. ¿Por qué no sería igual en el caso de *Pr*?

⁴¹² Mencionado por Pollux 4.130 y por un esolío a *Nubes* 294. Cf. también ARNOTT (1962: 89-90).

⁴¹³ ARNOTT (1962: 129-130); HAMMOND (1972: 429); PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 38).

⁴¹⁴ Solución adoptada por BETHE (1896: 172ss).

imposible que Esquilo haya usado la μηχανή; 2) es imposible que el autor de *Pr* no la haya utilizado en la escena de Océano. Luego de examinar los argumentos en contra de 1), los rechaza: en efecto, la hipótesis de la utilización de la μηχανή por Esquilo no resiste el examen, y se debería atetizar *Pr* si el texto impusiera su utilización para la entrada de Océano. Pero no es el caso. Se puede conciliar la alusión de Océano a su ave cuadrúpeda (395) con la presencia sobre el θεολογείον⁴¹⁵ o aun sobre la orquesta de un vehículo adornado con alas⁴¹⁶. En lo que toca a la entrada del coro, leyendo los comentarios que tanto Prometeo como las ninfas hacen con respecto a alas, vuelos, pájaros, vientos, etc., el escoliasta del *Mediceus* (*ad* 128) ya imaginaba a las Océánides suspendidas en el aire por la μηχανή. Apoyada por WILAMOWITZ⁴¹⁷, esta hipótesis recibió la aprobación de muchos editores, pero también hizo surgir el irónico escepticismo de muchos sabios⁴¹⁸. Primero, no hay μηχανή capaz de elevar a 12 ó 15 personas⁴¹⁹. Se suponen varias alternativas: 1) que la μηχανή no transportaba más que a un número representativo de coreutas⁴²⁰, lo que es difícilmente aceptable⁴²¹; 2) que las Océánides eran transportadas una por una en un asiento adornado con alas. Esto se concilia con 129, en que se habla de una “lucha de velocidad” entre las ninfas, lo que supone una llegada por separado, pero se concilia mal con 278-281, donde dicen que su intención es poner el pie en el suelo. Si se sigue a FRAENKEL⁴²², puede imaginarse que las coreutas eran depositadas sucesivamente en la orquesta entre 128 y 278; 3) WEST⁴²³ inventa para la circunstancia una impresionante batería de μηχαναί (6 para 12 personas). Esta llegada espectacular, sin paralelo en la historia del teatro griego, debe más a la imaginación sin límites de un lector moderno que a las posibilidades técnicas de la escena del siglo V. Todas las hipótesis que hacen

⁴¹⁵ FOCKE (1930: 283).

⁴¹⁶ THOMSON (1979 [1932]: 149-150); HAMMOND (1972: 424-425).

⁴¹⁷ WILAMOWITZ (1914: 116-117).

⁴¹⁸ FRAENKEL (1954: 269-275); FOCKE (1930: 282-283); ARNOTT (1962: 76-77); HAMMOND (1972: 424); GRIFFITH (1977: 142) y TAPLIN (1977: 253-254).

⁴¹⁹ Si existían palancas semejantes, no hay ninguna prueba de que fueran utilizadas en el teatro. TAPLIN (1977: 254) piensa que era imposible.

⁴²⁰ MULLENS (1939: 163-164).

⁴²¹ TAPLIN (1977: 253).

⁴²² FRAENKEL (1954: 271-275), a quien siguen ROSE (1957: I 254) y UNTERBERGER (1966: 38).

⁴²³ WEST (1979: 137-138).

intervenir μηχαναί tienen dificultades desde el punto de vista material. Además, no acuerdan bien con la práctica habitual de la tragedia. En efecto, no hay ejemplos de párodos que no esté acompañado de danzas. La primera solución, la más simple técnicamente, consistiría en hacer llegar a las Oceánides sobre la orquesta, a pie, por el párodos de la izquierda⁴²⁴, lo que permitiría un párodos normal, a la vez cantado y bailado, lo que no es conciliable con la letra de un texto que menciona un “carro alado” (135) y un “asiento rápido” (279). También se puede imaginar que las Oceánides llegaban a la orquesta en un vehículo que simbolizaría un carro alado⁴²⁵, o más bien sobre muchos carros, ya que se trata de una “competencia de velocidad”. Estas dos soluciones, que suponen un coro instalado en la orquesta a partir de 282, conllevan un problema ligado al episodio de Océano⁴²⁶. ¿Qué hace el coro entre 284 y 396? Si está presente en la orquesta, ¿por qué no interviene en ningún momento? ¿por qué Océano no señala que ha notado su presencia? Pero inversamente, si el coro ha desaparecido, ¿qué ha pasado? La única solución satisfactoria consiste en postular la existencia en la orquesta de una roca capaz de soportar el peso de doce personas⁴²⁷. El coro montaría allí durante el episodio de Océano para descender después de su partida. La última solución, que también tiene favores de la crítica⁴²⁸, hace aparecer al coro sobre el θεολογείον, donde un bastidor adornado con alas sería suficiente para figurar un carro alado. Esta hipótesis tiene la ventaja explicar fácilmente la desaparición del coro entre los versos 284 y 396, sin que sea necesario apelar a la existencia de un promontorio. Las Oceánides descenderían por una escalera al interior de la *skené*, o incluso por una simple escala situada por detrás, para reaparecer luego de la partida de Océano. Inconvenientes: 1) ¿era el techo de madera era lo suficientemente sólido como para soportar a 12 personas⁴²⁹? 2) tal hipótesis presenta el mismo inconveniente que la μηχανή: interdicta la posibilidad de un párodos

⁴²⁴ Así THOMSON (1979 [1932]: 142-144), vide supra.

⁴²⁵ DODDS hizo esta sugerecia por encontrarla “seductora”, según dice MULLENS (1939: 164).

⁴²⁶ TAPLIN (1977: 256-258) se concentra en demostrar que el problema está lejos de ser fácilmente descartable.

⁴²⁷ HAMMOND (1972: 423-425).

⁴²⁸ FOCKE (1930: 282-283); ARNOTT (1962: 76-77); GRIFFITH (1977: 142).

⁴²⁹ TAPLIN (1977: 254).

danzado⁴³⁰. Lo más fácil es solucionar el problema proponiendo la supresión de 272-350 y 373-396 por considerarlos interpolaciones⁴³¹. A SAÏD le parece aceptable que el coro llegara a la orquesta por medio de al menos dos vehículos y utilizara el πάγος, dado que no se apela a ningún medio técnico extraordinario, supone un párodos normalmente cantado y quizá danzado (aunque sin poner el pie en el suelo hasta 281), y acuerda con un texto que menciona un viaje aéreo de las Océánides, pero no indica en ningún momento que los espectadores puedan verlo. Prometeo describe la llegada del coro, sin alusión a ningún espectáculo, y la evocación que las Océánides hacen a continuación de su viaje aéreo puede bien tratarse únicamente de un relato, ya que está todo entero en pasado. A partir del momento en que se tiene en cuenta el texto de la tragedia y que se renuncia a una puesta en escena realista, los problemas que se consideraban insolubles parecen borrarse o atenuarse seriamente. Es suficiente postular la existencia de un πάγος⁴³² y de una σκηνή, dispensando perfectamente a la μηχανή y el ἐκκύκλημα.

4.2.1 La figura de Zeus y la cosmovisión teológica

Dos eran las posturas con respecto a la figura de Zeus para la filología del siglo XIX. Para muchos estudiosos, el Cronida no presentaba “problemas de personalidad” o falta de coherencia en su concepción teológica. Zeus no es el campeón de la violencia: ha combatido a Cronos y a los Titanes, representantes de la pura fuerza bruta, y su destrucción de la humanidad ha obedecido al interés de crear una nueva raza, mejor y más digna que la anterior. El espectador/lector no debe confundirse: sólo ve a Zeus bajo el espejo del rencor y la αὐθαδία de Prometeo⁴³³. Pero otros eruditos, considerando problemática la crueldad manifiesta del carácter del rey del Olimpo, otros eruditos argumentaron que las últimas dos piezas de la trilogía deberían

⁴³⁰ ARNOTT (1962: 76-77).

⁴³¹ TAPLIN (1977: 258-260).

⁴³² HAMMOND 416-430.

⁴³³ WECKLEIN, (1893: 8-13), continuado, entre otros, por J.A.K. THOMSON (1920). FARNELL (1933) se considera escéptico en cuanto a una posible interpretación del porqué de la personalidad de Zeus en la obra.

de haber expuesto una evolución moral en el carácter de Zeus: de tirano juvenil e intemperante su carácter habría madurado hasta convertirse en un gobernante justo, que liberaría a su noble enemigo por propia voluntad. Este fue el punto de vista predominante⁴³⁴ hasta los años cuarenta del siglo XX.

El panorama se complicó por la convicción y virulencia de la postura de SCHMID⁴³⁵, quien, dentro de su crítica global de la autenticidad de la pieza, considera por completo antiesquileo su planteo teológico, con un Zeus equivalente a un tirano cruel pasible de evolución en su temperamento. Rechaza, por otra parte, la creencia de que en la pieza se dramatiza una tradición folklórica⁴³⁶: el poeta está recreando el mito de Prometeo. Pero su argumento para rechazar la explicación de la evolución de la divinidad⁴³⁷ es producto, o de la ingenuidad o de un franco desconocimiento: proporciona como prueba de que los dioses griegos no tenían posibilidad de desarrollar su personalidad un verso del *Himno a Zeus* de Calímaco⁴³⁸. Desde el punto de vista del “contenido”, la presentación “sacrílega” de Zeus es uno de los principales puntos en que basa su idea de que el autor de la obra es en realidad un sofista del último cuarto del siglo V⁴³⁹.

⁴³⁴ Cf., entre otros, WELCKER (1824: 92 ss), WILAMOWITZ (1966 [1914]: 150), MAZON (1984 [1920]: 152-153), TODD (1925), CROISSET (1965 [1928]: 163), SÉCHAN (1960 [1951]: 29-33). Para sostener su idea, SÉCHAN ofrece ejemplos de dioses que, en el mito, crecen y se convierten de niños en adultos, y dioses que han evolucionado de dioses de la naturaleza a personalidades divinas. Pero las concepciones antropomórficas no involucran el tipo de cambio que se quiere ver en *Pr*. También se inscribe en esta corriente THOMSON 1979 [1932]: 18-38). SOLMSEN (1949: 124-157), en la misma línea, sostiene que el objetivo de Esquilo fue retratar, en la primera pieza de la trilogía, un Zeus “hesiódico”, que evolucionaba en las secualas hasta convertirse, por ejemplo, en el Zeus de *Or*. GROSSMAN (1970: 71-78), aunque más centrado en la significación política de la obra, también se inscribe en esta línea de interpretación. KITTO (1934) defiende el derecho de un autor dramático a presentar innovaciones, como la evolución de la divinidad, aunque esto no parezca convenir a los historiadores de la religión. Según LLOYD-JONES (1971: 95), “*In its extrem form, it is a product of the modern liberal and progressive outlook, out of keeping with all that we know about the ancient world*”.

⁴³⁵ SCHMID (1929: 89-91).

⁴³⁶ De hecho, SCHMID hace bien en rechazarlas: no hay evidencia de una tal tradición.

⁴³⁷ Otros defensores de la concepción evolucionista de la divinidad: KNIGHT (1943); PERETTI (1944 y 1951); VIAN (1942:190-216); SOLMSEN (1949: 151-153).

⁴³⁸ Ἄλλ' ἔτι παιδῶν ἐὼν ἐφράσσατο πάντα τέλεια (“*pero aún como un niño, tú ya conocías y planeabas todas las cosas hacia su cumplimiento*”), lo que implica, como mínimo, un desconocimiento de lo que implica la relación entre religión y literatura en el helenismo.

⁴³⁹ Otro argumento francamente ingenuo para “explicar” la teología irrespetuosa de la obra es la propuesta por MACCIOTTA (1947: 186) quien sugiere que la caracterización de Zeus pinta la

La posición de HERINGTON⁴⁴⁰ se basa en su división fundamental de la producción esquilea conservada en dos etapas o fases: una primera, representada por *Pe* y *Se*, en las que Zeus es una figura poderosa y a veces casi identificada con las grim leyes del cosmos arcaico. Nada puede compararse con el interés intenso y crítico en su naturaleza personal que aparece en su segunda etapa (*Su, Or, Prometia*). En este sentido, en *Pr* el interés en la naturaleza y función de Zeus simplemente se vuelve más apasionado: de hecho, se ha movido al centro mismo del drama. Y la crítica explícita aparece al principio, así como la lucha divina misma aparece al principio. La objeción habitual de que Zeus aparece bajo una luz tan odiosa a lo largo de la obra que Esquilo no podría haber rectificado la cuestión en la trilogía, HERINGTON propone que supongamos que sólo se hubieran conservado los primeros 396 versos de *Eu*. ¿Qué erudito en sus cabales habría supuesto que en el último tercio de la pieza la "Furias" se convertirían en "Benevolentes"? No sólo sus acciones, los ruidos que hacen, las opiniones que expresan, la imaginería animal que se les aplica consecuentemente, todo está diseñado para alejarles nuestra simpatía. Sólo en el tercio del medio estas características se difuminan y otras emergen, especialmente el carácter de diosas de la tierra, poderosas para la fertilidad o al revés; y sólo en el último tercio toma entero control su aspecto benigno. En *Pr* estamos presenciando precisamente la misma técnica en una escala mayor, pero esta vez la imaginería repulsiva aplicada al antagonista no es bestial, sino política. Lo cual es un poderoso argumento para la autenticidad, más que contra ella.

Para SALVANESCHI⁴⁴¹ La crítica más fecunda ha puesto en evidencia que, si no se puede hablar de evolución de Zeus en el curso de la trilogía, se debe en su lugar

expresión de una crisis religiosa del autor, como si los antiguos griegos hubiesen tenido conflictos de fe propios de las religiones dogmáticas.

⁴⁴⁰ HERINGTON (1970: 82-85).

⁴⁴¹ SALVANESCHI (1972) cita a FARNELL (1933), y sobre el dilema de FARNELL KITTO (1934: 14-20) y (1966: 58-59, 66, 70); SOLMSEN (1949: 124-77), LLOYD-JONES (1956: 55-67); GOLDEN (1966: 100-112). Para la interpretación evolutiva el texto fundamental -criticado por SCHMID (1929: 89-90), REINHARDT (1949: 68-76), LLOYD-JONES (1956: 56-57)- es WILAMOWITZ (1914: 149-50); buenas observaciones en SOLMSEN (1949: 149-153). Pondera la interpretación de REINHARDT, que explica la representación de Zeus en *Pr* aludiendo al carácter antitético del pensamiento esquileo y cita a UNTERBERGER (1966: 110) sobre la naturaleza "contractual" de la "coalición" cósmica Zeus-Prometeo, y ZUM FELDE (1914: 58-60).

hablar de una transacción cósmica determinada por las dos potencias diversamente armadas: la superación del mutuo odio conlleva la posibilidad de ventajas recíprocas. La “dimensión de futuro” es un dato bastante importante de la tragedia.

Sin embargo, la defensa de la autoría siguió centrándose en la teoría de la evolución de la divinidad, resumida claramente por DODDS: en la obra Zeus es representado como un tirano cruel, que madurará y ablandará en el curso del tiempo⁴⁴². Esta teoría ya había sido matizada por UNTERBERGER⁴⁴³, quien postula una modificación o alteración de las decisiones del Cronida “por conveniencias políticas”. En el mismo sentido, aunque con un análisis más fino y dentro de un enfoque histórico-antropológico, GOLDEN⁴⁴⁴ postulaba la existencia de “dos Zeus”, el “Zeus de la naturaleza”, que es el de *Pr*, y el “Zeus de la polis”, tal como aparece en *Sn*. La brecha entre ambos se cierra por la necesidad de ceder para mantener el poder. Y el ceder se realiza ante Prometeo, que encarna así el triunfo del logro intelectual del hombre. De este modo, el surgimiento del conocimiento humano afecta, al menos de manera indirecta, el surgimiento de la lucha entre “el Zeus salvaje” y el Zeus justo”. El Zeus de *Or* sería precisamente la amalgama de estos dos Zeus, quien, hipotetiza, aparece al final de la *Prometía*.

Para CERRI⁴⁴⁵ una contradicción entre *Prometía* y *Or* indudablemente existe, en lo que toca al rol asignado a la figura de Zeus: en particular en el párodos de *Ag Zeus* es representado como el creador y el máximo garante de la justicia, como la divinidad suprema que ha instituido el orden cósmico, poniendo fin a la violencia y al arbitrio, propio de la edad de Urano y de Cronos. La crítica ha insistido mucho en la oposición radical entre este Zeus infinitamente justo, característico de *Or* y de las otras tragedias, y el Zeus tirano de *Pr*. En realidad, la interpretación distinta que en *Pr* se da de la divinidad de Zeus *per se* no es suficiente para excluir que el drama haya sido escrito por Esquilo. La historia misma de la poesía griega hasta el siglo V demuestra que la figura de todo dios y de todos los héroes está sujeta a un continuo proceso de

⁴⁴² DODDS (1973: 31-44).

⁴⁴³ UNTERBERGER (1968: 138).

⁴⁴⁴ GOLDEN (1962: 107-112).

⁴⁴⁵ CERRI (1975: 107-109).

reinterpretación, en relación con los diversos contenidos míticos y con el mensaje que el poeta tenía la intención, cada vez, de transmitir a su público. Dada esta variabilidad semántica de dioses y héroes, que constituía uno de los presupuestos de la técnica dramática, no es impensable que Esquilo, en una de sus tragedias, haya dado al rol de Zeus un significado distinto del habitual. Por otra parte, cuando se aborda el problema de la autenticidad de la obra, se debería siempre tener en cuenta la posibilidad de que Esquilo haya expresado puntos de vista políticos y teológicos contradictorios en diversos momentos de su producción. Filósofos sistemáticos como Platón y Aristóteles muestran haber cambiado de idea, durante el arco de su vida, incluso sobre argumentos de importancia fundamental.

Pero sin dejar de afirmar la autenticidad de la pieza, la teoría de la evolución ya había sido refutada paradigmáticamente por REINHARDT⁴⁴⁶, quien afirma que lo propio de la divinidad no es “evolucionar”, sino “mostrar un doble rostro”: en la dualidad del poder y de la gracia debe verse la unidad del misterio divino⁴⁴⁷.

Por su parte, también DI BENEDETTO⁴⁴⁸ combate esta idea de la evolución de la divinidad con argumentos que se acercan, por otros medios, a ciertas comprobaciones de esta tesis: aunque la audiencia tiende a identificarse con Prometeo, la intención de Esquilo no es lograr la aprobación del espectador. Por el contrario: nos sentimos cerca del Titán porque caemos en sus mismos errores. Las leyes de Zeus son superiores, y el hombre debe acusar recibo de la ley de la necesidad. El conflicto Zeus-Prometeo no debe traducirse como una antítesis entre el *poder* (Zeus) y el *espíritu* (Prometeo), porque era extraña a la mente de Esquilo la equivalencia entre Zeus y *no-espíritu*. para el poeta Zeus es el dios que “*tiene la justicia de su lado*”⁴⁴⁹. Por otra parte, en el *Himno a Zeus*, donde se traza el cuadro de un mundo regulado por Zeus en vista de la realización de la norma de la sabiduría, se subraya no

⁴⁴⁶ REINHARDT (1972 [1949 y 1960]: 87-89).

⁴⁴⁷ Nuestra postura —como se verá en el desarrollo de la tesis— coincide *lato sensu* con la de REINHARDT, quien manifiesta, como en toda su obra, una comprensión en profundidad de la poesía trágica.

⁴⁴⁸ DI BENEDETTO (1978: 44-136, sobre todo 77, 104-105, 118).

⁴⁴⁹ Pr. 186.

obstante que el poder de los dioses, y el de Zeus sobre todo, se ejerce “*con violencia*”, y que la sabiduría se les *impone* “*incluso a los que no lo consienten*”⁴⁵⁰.

CONACHER, en su capítulo dedicado al tema⁴⁵¹, afirma que haya o no Esquilo podido concebir la posibilidad de un cambio real o un desarrollo en los dioses, un cambio de actitud por parte de Zeus (y tal vez de Prometeo) era necesario para la solución dramática del conflicto entre ambos, en términos de *Realpolitik*.

Nos interesa reseñar por último la postura de WEST⁴⁵², cuya posición hermenéutica se sitúa, como siempre, en las antípodas de la profundidad de REINHARDT. Al analizar la teología y ética de la obra, vuelve a la postura sostenida casi setenta años antes por SCHMID. Afirma que el Zeus de *Pr* no tiene rasgos que lo rediman: no se sugiere que el rey de los dioses pueda tener algún propósito bueno aunque oculto que justifique su opresión de la humanidad en general y de Prometeo en particular. Zeus es el que manda y debe ser obedecido porque es el más fuerte y el que puede castigar al rebelde. Presumiblemente Zeus aparecía bajo una luz más benevolente al final de la trilogía, pero su ablandamiento y consecuente reconciliación no es resultado de una maduración natural sino el temor de que un desastre le enseñe la lección⁴⁵³. Por otra parte, WEST no puede imaginarse a Esquilo mostrándonos un estado de cosas “tan completamente desde el punto de vista de un rebelde contra Zeus”⁴⁵⁴, sin dar pistas a través del coro u otros personajes de que hay otro lado de la

⁴⁵⁰ *Ag* 176-183. DI BENEDETTO agrega que el concepto de que para actuar la justicia también necesita de la violencia es de matriz soloniana (cf. Solón, fr. 24 D, 15s, y Aesch. *Fr.* 381R y *Cho* 244ss).

⁴⁵¹ CONACHER (1980: 120-137).

⁴⁵² WEST (1990: 62-64).

⁴⁵³ *Pr* 187-192. Complicándose cada vez más, y manifestando una ignorancia notable en cuanto a la teología de *Or*, WEST responde a quienes presentan como paralelo teológico de cambio de carácter de una divinidad el que sobrellevan las Erinias que el cambio de las diosas no es de ningún modo comparable: “ellas son agentes de justicia desde el comienzo, benignas con los inocentes (*Eu* 312ss), y lo que cambia no es su naturaleza esencial sino su actitud hacia el estilo de justicia de Atenas”. Discrepamos por completo con esta postura: lo que hacen las Erinias, al “convertirse” en Euménides, es manifestar el aspecto beneficioso de su ser, lo benigno que surge aun dentro de lo misterioso y amenazante que lo femenino representa como tal. El hecho de que Zeus ceda al final de la trilogía obedece al mismo concepto: el mostrar “la otra cara” de su esencia divina implica la atenuación de la agresividad propia de lo masculino, que se trueca en “el padre-rey” justo del sistema patriarcal. Pero esto lo veremos más adelante.

⁴⁵⁴ La ambigüedad de los puntos de vista y la posición de la enunciación con respecto a ellos es típica de la construcción dramática de Esquilo, como se probará en el desarrollo de esta tesis.

historia⁴⁵⁵, y le resulta increíble que Esquilo pensara que Zeus fuera lo que es en la obra⁴⁵⁶. La teología de la obra es “irreligiosa”: los dioses son una tribu ensañada con otra tribu más débil: la humanidad y los dioses vencidos. Al único al que le importa la humanidad es al Titán, y su filantropía es reprochada incluso por las Oceánides⁴⁵⁷. Si Esquilo hubiera escrito *Pr*, “SEGURAMENTE habría hecho al coro especular un poco acerca de los propósitos ocultos de Zeus, y producir algo más ponderable en el camino de la reflexión moral que los trillados lugares comunes que las Oceánides pronuncian”. Las virtudes adivinatorias de WEST son francamente admirables.

En cuanto a la sobreabundancia de personajes divinos, y sobre todo la conformación del coro con ellos, LLOYD-JONES⁴⁵⁸ afirma que es absurdo criticar como no esquilea una situación que se reproduce exactamente en *Eu*. En ambos casos el carácter del coro afecta fuertemente el tono del conjunto. Por otra parte, la obra no es, como pretende WEST, “irreligiosa”: su acción está situada en el pasado remoto, cuando Zeus era nuevo en el poder, y no es difícil comprender la conciliación entre él y Prometeo y a la adopción por parte de Zeus de una actitud más tolerante hacia los mortales, coherente con la que él mismo despliega en el *ca*. Para LLOYD-JONES es altamente probable que al final de la trilogía la audiencia experimentara sentimientos diferentes con respecto a Zeus y Prometeo de los experimentados durante la representación de la primera pieza. El mismo filólogo, en su tratamiento más reciente del problema⁴⁵⁹, reafirma que el carácter de Zeus no se desarrolla sino que las nuevas circunstancias lo hacen cambiar de política. Por otra parte, lejos de considerar su “teología” “irreligiosa”, considera que se ajusta perfectamente bien a la que se halla en otras obras de Esquilo y a la religión de los griegos antes de la época de Platón. Zeus, a pesar de otorgarles a Dike a los hombres y haberse convertido en patrono de los extranjeros y los suplicantes, nunca se vuelve un campeón de la humanidad en el sentido en que lo es Prometeo. Se lo nombra como omnipotente,

⁴⁵⁵ De hecho hay muchas “pistas”, pero WEST es ciego y sordo al respecto.

⁴⁵⁶ WEST manifiesta no haber leído jamás un libro de teoría literaria. ¡Parece creer que los autores “piensan” lo que “piensan” (más bien “dicen”) sus personajes!

⁴⁵⁷ *Pr* 543.

⁴⁵⁸ LLOYD-JONES (1993: 11).

⁴⁵⁹ LLOYD-JONES (2003: 66-70).

pero no es el creador del universo, ni es eterno, ni mucho menos “bondadoso”, y su justicia es a veces lenta y misteriosa. Filólogos poco perspicaces como WEST suelen interpretar pasajes esquileos como los HIMNOS A ZEUS de *Su* o *Ag* casi en términos de teología platónico-cristiana. Nada más lejos de la teología de Esquilo.

4.2.2 La cosmovisión política

De acuerdo con estudiosos de todas las posturas,, es un hecho evidente que *Pr* era portador de un mensaje político para el público ateniense contemporáneo. En qué consistía ese mensaje es motivo de controversias que apuntan lateralmente al problema de la autoría. Autores que consideren, por ejemplo, que la pieza alude a hechos históricos o posiciones políticas posteriores a 456/55, sin duda se ubicarán como partidarios de la atétesis.

El primer autor a considerar es HARMAN⁴⁶⁰, para quien Zeus representa la democracia ateniense; Océano la vieja aristocracia terrateniente; Prometeo es el poeta mismo; el fatal matrimonio entre Zeus y Tetis alude a la política naval de Temístocles; los mortales oprimidos son los aliados-súbditos de Atenas.

FARRINGTON⁴⁶¹ atribuye a la tragedia un significado más específico: la persecución de Prometeo es el símbolo de la dificultad que en la Atenas del los siglos VI y V habría encontrado el desarrollo de las ciencias aplicadas, a causa de postura hostil de los ambientes oligárquicos. Éstos habrían visto en el libre expresarse del pensamiento científico, inaugurado por los filósofos jónicos, una insidia mortal para la religión tradicional y para su mismo poder político.

THOMSON⁴⁶², renombrado estudioso marxista de Esquilo, parte del presupuesto de que el mito de Prometeo es por su naturaleza antiaristocrático y por eso es evitado por poetas aristocráticos (Homero; la lírica coral). La contraposición entre Zeus y Prometeo representaría el encuentro histórico, verificado en la Atenas de

⁴⁶⁰ HARMAN (1920: 12-25).

⁴⁶¹ FARRINGTON (1939: 67ss).

⁴⁶² THOMSON (1949 [1940]: 433ss).

los siglos VI-V, entre las aspiraciones de renovación política y de libertad de la nueva clase del *demos* artesanal y mercantil, simbolizada por el dios dador del fuego e inventor de las artes, y el poder absoluto y opresivo detentado por la tradicional clase dominante, la aristocracia terrateniente. En este sentido *Pr* sería el documento poético de la primera revolución libertaria de la historia occidental. La reconciliación entre Zeus y Prometeo correspondería a la institución del régimen democrático ateniense, que representó no tanto una victoria definitiva del *demos*, sino más bien una mediación entre los programas antitéticos de uno y otro partido, una *concordia hominum* capaz de garantizar, en una coexistencia pacífica, los intereses vitales tanto de los propietarios terratenientes cuanto de los mercaderes y de los artesanos. Para THOMSON Prometeo se presenta como el portador de una legalidad antigua, de la que Zeus ha sido el destructor, y es el representante de una revolución democrática que encarna la tentativa de regresar a la justicia distributiva originaria, eliminada como consecuencia del desarrollo tecnológico del trabajo humano y del emerger de una clase privilegiada. La idea de un comunismo primitivo estaba de algún modo presente en el mito de la edad de oro, pero se trataba de un comunismo puramente alimentario, sin connotaciones democráticas o antiaristocráticas⁴⁶³.

Para DAVIDSON⁴⁶⁴ la *stasis* entre los dioses simboliza la revolución política promovida en Atenas por Efiltes y Pericles entre 463 y 461 a.C.; Zeus representa a Pericles; Cronos a Cimón; Prometeo al sofista Protágoras; Tifón probablemente a Efiltes; y los Titanes representan el partido aristocrático.

STOESSEL⁴⁶⁵, que anticipa *grosso modo* la posterior de VERNANT, postula que el significado de *Pr* estaría en la discusión sobre la naturaleza del “poder” y del “conocimiento”, que es en último análisis también “poder”, porque lo es a título más justo que la fuerza bruta, desprovista de inteligencia; la tragedia expresaría “una verdad fundamental: ‘el conocimiento es poder’, afirmación verdadera no sólo en sentido filosófico, sino también en sentido político”.

⁴⁶³ Para CERRI (1975: 38), por el contrario, El recuerdo de la era titánica, lejos de implicar la noción de un comunismo primitivo entendido en sentido democrático, sugería, ya en el tiempo de Esquilo, la idea opuesta de un originario ordenamiento oligárquico.

⁴⁶⁴ DAVIDSON (1949: 78ss y 1966: 93-107).

Para BAGLIO⁴⁶⁶ hay en *Pr* alusiones a eventos y personajes de la segunda guerra médica que son comprensibles sólo si se tiene presente la narración de Heródoto. En particular, Zeus representa a Jerjes; su futura caída, profetizada por Prometeo, no es otra que la batalla de Salamina; el secreto que le permitirá a Prometeo triunfar sobre Zeus simboliza las varias estratagemas pergeñadas por Temístocles para derrotar a Jerjes.

MÉAUTIS⁴⁶⁷ considera que *Pr* tiene por detrás un plan político: la tragedia es un documento de la lucha democrática contra la tiranía, pero en relación con la vida política de las ciudades sicilianas. Esquilo, durante su última estancia en Sicilia, habría tenido la intención de expresar el odio antitiránico difundido entre la población de la isla después de la caída de Trasíbulo y la institución del régimen democrático en Siracusa (466). Postula que Zeus personifica a Hierón y Prometeo es la piedad encarnada⁴⁶⁸.

Para LONGO⁴⁶⁹ *Pr* constituye el símbolo de la clase artesanal, Zeus representa el poder de la clase aristocrática, y trata de integrar en su discurso la presencia no casual de Gea y de las divinidades ctónicas, representativas de la plebe campesina, de las clases rurales más pobres, para las que Esquilo habría tratado de reivindicar el derecho a una mayor participación en el gobierno de la ciudad.

PODLECKI⁴⁷⁰ argumenta que es extremadamente improbable considerar que Prometeo es “una figura de carácter francamente aristocrático”, y que la figura de Zeus tirano no habría podido ser el símbolo del poder aristocrático, pues en la historia de la tiranía griega los aristócratas constituyeron la clase más dañada por la presencia de un tirano y fueron invariablemente sus más fieros enemigos. El mensaje

⁴⁶⁵ STOESEL (1952: 127-133).

⁴⁶⁶ BAGLIO (1952 y 1959).

⁴⁶⁷ MÉAUTIS (1960).

⁴⁶⁸ La crítica de STINTON (1961: 544) al respecto es lapidaria: no sabemos en absoluto por qué Esquilo fue a Sicilia en cualquier ocasión, ni tampoco cuál era su relación con los partidos políticos en Atenas: es ciertamente ilegítimo inferir a partir de *En* que estaba en contra de las reformas de Efialtes. El trasfondo siciliano sería apropiado si *Pr* fuera una obra política: eso es todo. Incluso si MÉAUTIS hubiera mostrado independientemente que la obra fue tardía y escrita en Sicilia, todavía no habría probado que tenía alguna referencia política.

⁴⁶⁹ LONGO (1961-1962).

⁴⁷⁰ PODLECKI (1999 [1966]: VIII-IX, 115, 121-122).

de *Pr* no está orientado en sentido propiamente antiaristocrático, sino que presenta una sistematización orgánica de los principales temas de la polémica antitiránica, que en el siglo V es un elemento fundamental de la propaganda democrática, sobre todo gracias a la influencia ideológica ejercida por Temístocles. El significado de la obra se reduciría así al ámbito de un apasionado debate constitucional, del cual queda excluida cualquier implicancia relativa a la lucha de clases entre nobleza y *demos*. El testamento del poeta es una retrospectiva de la situación política del siglo anterior, con un alto sentido de los logros de la democracia. Agrega que RITOÓK⁴⁷¹ detecta en el modo de presentar el conflicto un espíritu soloniano, una llamada a la moderación.

Una explicación de indudable validez ha sido suministrada en el plano general del estudio de la tradición mítica y de sus variantes por parte de VERNANT⁴⁷². En la base de los mitos teogónicos griegos opera una estructura de pensamiento según la cual la soberanía encuentra en la *métis*, en la astucia generadora del engaño, su necesario complemento. La *métis* es parte integrante del poder. En Esquilo, el proceso de apropiación de la *métis* por parte del dios soberano se realiza de manera dramática, a través de la personificación de la astucia en la figura de Prometeo. Se instituye así una relación dialéctica entre poder (Zeus) y astucia (Prometeo). En este terreno encuentran explicación la imprevista defección de Prometeo del campo de los Titanes y la pacificación final con la divinidad suprema. El rey de los dioses debe ponerse de acuerdo con el hijo de Japeto ya que necesita integrar al propio poder de soberano la astucia, las simulaciones, la preciencia secreta del Titán, asociar aquel particular tipo de inteligencia que Prometeo representa al edificio de un reino que, a falta de esta ayuda, se precipitaría en la ruina y se resolvería en servidumbre; de allí el estatuto ambiguo del Titán, aliado necesario de Zeus para la conquista y el mantenimiento del poder, pero al mismo tiempo, contrapuesto a él, según el caso hostil o reconciliado, encadenado o liberado, más o menos con el consenso de Zeus, más o menos a despecho de él.

⁴⁷¹ RITOÓK (1983).

⁴⁷² VERNANT (1988 [1974]: 57-88).

CERRI⁴⁷³, en su excelente estudio sobre el tema, afirma, en contra de sus predecesores, que hay que descartar *a priori* el reconocer en los personajes y en los episodios del drama determinados personajes y eventos reales de la historia griega. En una tragedia ática es posible individualizar la referencia a los grandes temas de fondo de la problemática política, pero no es metodológicamente correcto buscar descifrar el mensaje haciendo hipótesis sobre una serie de alusiones más o menos veladas a los hechos del día, sean guerras, golpes de estado, polémicas personales o propuestas de ley. Por la misma razón, no le parece adecuado que la interpretación de *Pr* sea subordinada a la cronología, como si el significado del drama fuese comprensible sólo en relación con un contexto histórico determinado y muy restringido. Todos los que han reconocido en *Pr* un significado político, han estado de acuerdo en que la tragedia representaría, a través de las mallas de la narración mítica, la evolución constitucional de Atenas y de muchas otras ciudades griegas de un régimen autoritario a la democracia. La diferencia es que, mientras THOMSON, FARRINGTON y LONGO identifican la tiranía de Zeus con el antiguo régimen aristocrático, MÉAUTIS y PODLECKI consideran absurda esa identificación, pero por esta vía se cierra la posibilidad de dar un sentido político a la reconciliación final entre Zeus y Prometeo. Si la constitución democrática del siglo V puede ser concebida como una suerte de transacción entre los intereses de la antigua clase aristocrática y los contrapuestos del *demos*, en ella no podría verse un medio entre tiranía y democracia. Pero el error común a todas las interpretaciones consiste en que Prometeo representaría el fatigoso emerger de un nuevo orden, Zeus sería el símbolo del orden precedente, el defensor del orden tradicional de la polis. En la tragedia ocurre exactamente lo contrario: Prometeo representa lo antiguo, Zeus lo nuevo. La novedad de la tiranía de Zeus es el verdadero *leitmotiv* del drama. Zeus personifica un poder violento y reciente, que ha subvertido y destruido un orden precedente; es el arbitrio tiránico, que sustituye a la legalidad tradicional. En las interpretaciones que hacen de Prometeo el rebelde contra un orden tradicional, el elemento titánico-telúrico, esencial para la articulación concreta del drama, permanece del todo desfuncionalizado. LONGO, por ejemplo,

⁴⁷³ CERRI (1975: 29-44, 57).

recalifica la presencia de Temis-Gea, relacionándola con las aspiraciones políticas de las clases rurales; pero de este modo no explica su atributo fundamental de divinidad originaria, que precisamente de su ser anterior deriva sus prerrogativas específicas⁴⁷⁴. Para el espectador ateniense del siglo V la legalidad tradicional, que precede al arbitrio del tirano, no podía ser otra que el antiguo orden aristocrático. Hay conciencia precisa, por parte de la clase aristocrática, del ocaso de lo que ella concebía como orden social. La figura de Zeus tirano, destructor del orden divino precedente, recordaba a los atenienses la historia de Pisístrato, llevado al poder por el *demos* por odio a la aristocracia. Todavía en el siglo V, los aristócratas continuaban denunciando a un potencial tirano en cada demagogo, en cada hombre político que se pusiera como guía del partido democrático. Para CERRI el significado político de *Pr* no debe ser interpretado como una contraposición abstracta y genérica entre poder y espíritu, *Macht und Geist*, para usar la terminología propuesta por REINHARDT⁴⁷⁵, o entre poder político e instancias específicas de la intelectualidad y del progreso tecnológico, como sugería HAVELOCK⁴⁷⁶, o entre poder constituido y dignidad humana, según la interpretación de GROSSMANN⁴⁷⁷. Se trata en cambio del encuentro real e históricamente documentado entre una ley más antigua, concebida como perenne e imperecedera, propia de la sociedad aristocrática, y una nueva ley de naturaleza diversa, subvertidora del orden precedente. En este sentido, el motivo de fondo del *Pr* coincide con el de *Antígona*. En cuanto al mitema de la reconciliación, éste puede ser comprendido en toda su dinámica alusiva sólo si se precisa mejor el significado de la figura de Zeus. Dado el compromiso final con Prometeo, Zeus no puede representar la tiranía *sic et simpliciter*, sino un principio más general, es decir, la realidad estatal que sucedió al antiguo orden aristocrático, la *polis* de las nuevas leyes, que deprimen y

⁴⁷⁴ El atributo de la anterioridad como carácter peculiar de Prometeo, de Gea y de los Titanes es subrayado en toda su relevancia por VALMIGLI (Eschilo, *La trilogía di Prometeo*, Bologna, 1904) y después por UNTERSTEINER (1955: 169ss y 407ss), quienes -de manera errada para CERRI- llegan a la conclusión de que Esquilo en *Pr* había querido discutir una pretendida contradicción entre la "espiritualidad" propia de la divinidad titánica y la de las divinidades olímpicas, contradicción que sería, según UNTERSTEINER, el fruto de la superposición en edad prehistórica de la religión de los aqueos invasores a la religión prehelénica de la población mediterránea.

⁴⁷⁵ REINHARDT (1972 [1949]: 76-94).

⁴⁷⁶ HAVELOCK (1969).

comprimen el poder discrecional de las viejas familias dominantes: una realidad estatal de tendencia antiaristocrática, que se manifiesta primero como tiranía, después, en forma más blanda, como democracia. En la primera fase la nobleza de las γένη, viendo sus antiguos privilegios anulados por la tiranía, se rebela. En la segunda fase, cuando a la tiranía sucede la democracia, la nobleza escoge la vía de la integración y aspira a retomar su función tradicional de guía del *demos*. Del mismo modo Prometeo, mientras está encadenado y es humillado por Zeus, se profesa enemigo; pero cuando la postura de su adversario cambia y se delinea la posibilidad de un trato, el Titán se reconcilia y se vuelve garante de la permanencia de Zeus en el poder. Si Prometeo es depositario de un secreto profético, la aristocracia es portadora de valores sociales y jurídicos, sin los cuales el estado no puede subsistir. La aristocracia, al menos en sus sectores más iluminados, ha dado una contribución decisiva al surgir de la nueva *polis* controlada por el *demos*, a través de la actividad de legisladores como Dracón o de reformadores como Solón. Esto supone en el autor de *Pr* adhesión a la corriente moderada del partido aristocrático, esto es, una versión de la ideología aristocrática que acepte la democracia como cuadro institucional de la dialéctica política. Desde este punto de vista, es posible instituir una confrontación puntual con el contenido y estructura de *Or*⁴⁷⁸. La *Prometía* expresaría una conciencia notabilísima de la continuidad histórica entre tiranía y democracia, ambas representadas por la figura de Zeus, primero hostil, después favorable a Prometeo⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ GROSSMAN (1958: 65-89; 1970).

⁴⁷⁸ Según CERRI, también el Esquilo de *Eu* celebra la función insustituible de la aristocracia, representada por el tribunal del Areópago, con el fin de una vida civil ordenada, pero al mismo tiempo muestra aceptar la limitación de sus poderes jurisdiccionales sólo a los delitos de sangre. Reinterpretando en clave aristocrática la reforma de Efialtes, ésta es un homenaje a la legalidad democrática, pero, al interior de ella, tiende a exaltar el rol ético-político de la aristocracia. Es generalmente reconocido la relación semántica entre *Or* y la reforma del Areópago, promulgada por Efialtes en 462 a.C. En lo que respecta a la postura política de Esquilo, como emerge no sólo de *Or* sino también de todas las tragedias conservadas, la crítica está orientada a interpretarlo en sentido democrático moderado. CERRI ve a Esquilo más en sentido aristocrático moderado.

⁴⁷⁹ En esto el poeta trágico concuerda con Platón y Aristóteles que subrayan el estrecho parentesco entre los dos tipos de constitución. Hay no obstante una diferencia que merece ser remarcada: mientras el autor de la *Prometía* alude a una evolución histórica de la tiranía a la democracia, los filósofos hablan en cambio de la tiranía como sucesiva en el tiempo respecto de la democracia, como producto inevitable de su degeneración. (Aris *Pol* 5, 5 [1394b – 1305a]).

DI BENEDETTO⁴⁸⁰ explica que la sabiduría abogada por el drama implicaba un comportamiento tendiente a reforzar las estructuras políticas y sociales. La tragedia griega, siendo una institución organizada por el estado, no podía sino estar en armonía con la clase gobernante. El carácter preeminentemente didáctico de las obras de Esquilo debería conectarse con la tensión política en Atenas durante las décadas después de Salamina. Además, es característico de su arte que haya una tensión entre un orden didáctico-religioso y una realidad no del todo consentidora (cómplice) de éste, una tensión que corresponde con el encuentro de dos líneas culturales diferentes: la línea délfico-solónica (o hesiodeo-solónica) y la línea épico-heroica. Esquilo intenta una operación de síntesis entre la estructura de la polis y la tradición del mito. Su discurso, por un lado, refuerza las bases religiosas y morales de la sociedad, y por otro tiene consecuencias políticas y sociales. Entre tradición y rasgos innovadores, su empeño es encontrar el equilibrio.

Siguiendo la línea iniciada por SCHMID, que resumimos al comienzo de este capítulo, MARZULLO⁴⁸¹ afirma que la obra asume, demuestra y representa teatralmente la ética de la revolución. En una coyuntura histórica debidamente enfocada (el golpe de Cleón), que privilegia la insurrección cívica, jacobina. Es por lo menos treinta años posterior a Esquilo: es posterior a Gorgias y a *Hipólito*, y refleja los años atroces de la democracia radical. El ambiente puede establecerse entre las Paz de Calias (449) y la paz de Nicias (421), y apunta a un público emergente pero indefenso y pasivo.

4.2.3 La influencia filosófica y sofística

4.2.3.1 Los argumentos en contra de la autenticidad

SCHMID⁴⁸² fue el primero en destacar la supuesta influencia de la sofística en la pieza: la pintura de Prometeo como un noble campeón de los hombres contra el tirano Zeus es para él un producto de la *αὔθαδία* del siglo V, que rechaza la autoridad

⁴⁸⁰ DI BENEDETTO (1978: VIII-IX).

⁴⁸¹ MARZULLO (1993: X-XIII y 4-5).

⁴⁸² SCHMID (1929: 91-107).

y la tradición, más que de Esquilo, a quien considera consistentemente piadoso con respecto a Zeus. La recreación de la tradición mítica en la obra (la nueva presentación de la confrontación Zeus/Prometeo; la amplia significación dada al fuego, la posesión de Prometeo de un secreto que le da poder sobre Zeus) es tal que no podemos esperarla de Esquilo sino de un nuevo humanismo ejemplificado en el Estásimo I de *Antígona*. Considera a *Pr* una fuente histórica de gran significación: es nuestra evidencia más antigua de la existencia de “la sofística” y su espíritu radical alrededor de mediados del siglo V. Por otra parte, está convencido de que Esquilo permaneció casi intocado por los nuevos problemas y los intereses intelectuales de los sofistas, por lo que adscribe la obra a un poeta desconocido pero cumplido de mediados del siglo que se modeló a sí mismo sobre Esquilo pero se atrevió a dar expresión a una “*altsophistischen Lebenschaung*” ajena al poeta de Eleusis. Previamente SCHMID⁴⁸³ proporciona una interesante lista de “palabras de la esfera sofística”. Considera tal material indigno de la tragedia esquilea, e insiste en su “inferioridad poética” y la “falta de fantasía poética” implícita en dicha terminología.

Para volver a encontrar un tratamiento sistemático de la cuestión debemos llegar a GRIFFITH⁴⁸⁴. En su análisis del vocabulario sofístico, distingue entre los términos esperables dado el tema de la obra⁴⁸⁵. Otras, sin embargo, le resultan sorprendentes⁴⁸⁶, ya que le sugieren una fuerte creencia en la mente como solución a los problemas del hombre, y en el progreso por medio del descubrimiento, creencia que encuentra en Protágoras y Gorgias⁴⁸⁷.

Para GRIFFITH, Prometeo era tradicionalmente el dador del fuego y también, en Atenas, el dios de los alfareros, pero cree que su papel de portador de la civilización para los hombres es invención del autor de *Pr*, y tampoco encuentra

⁴⁸³ SCHMIDT (1929: 74-77).

⁴⁸⁴ GRIFFITH (1977: 201-214, 217-221).

⁴⁸⁵ Dado que el Titán ha enseñado a la humanidad las técnicas esenciales de la civilización, considera obvia la aparición de τέχνη (8 veces), εὕρισκω (7) y ἐξευρίσκω (4).

⁴⁸⁶ Son σοφός (4), σοφιστής (2), σοφισμα (3), μαθάνω (12) ἐκμαθάνω (5), εὐβουλία (12), πόρος (3), πόριμος (1), πορεῖν (5), ὠφελέω (4), ὠφελέω (3).

⁴⁸⁷ (*Prot.* 320c y ss) (*Palamedes* 30). Por otra parte, encuentra la oposición πειθῶ/βία implícita en la de Prometeo-σοφιστής/Zeus-τύραννος. Es un contraste conocido por Esquilo, tanto como por “glorificadores tardíos de la palabra hablada” (sic).

evidencia más temprana de los dones que aparecen en el discurso homónimo (445-506), en el que se percibe que la civilización no se basa sólo en la prosperidad material sino en la inteligencia y el conocimiento, lo que prueba la presencia en la obra de preocupaciones sofisticadas, particularmente la retórica y la historia cultural. Considera bastante posible que Esquilo estuviera familiarizado y tuviera simpatía por estos temas y los modos modernos de pensar, pero aun admitiendo que escribiera la obra, deberíamos suponer que el tema afectó considerablemente los detalles de estilo, como en ninguna otra pieza. Hay una autoconsciencia del discurso retórico en *Pr* que no hay en las huellas de interés en la persuasión verbal de *Su* y *Eu*. Podemos interpretar la *Or* en términos de progreso cultural de lo viejo a lo nuevo, o como una reconciliación heraclítea de opuestos, una lucha dialéctica hacia la ἀρμονία, pero no encontramos la jerga sofisticada que aparece con tanta frecuencia en *Pr*. Debemos concluir o que su mente original (y contactos sicilianos?) le permitieron incorporar las nuevas ideas o el responsable es otro autor. Nada de lo que encontramos sería sorprendente en Eurípides.

A continuación, GRIFFITH descalifica otras “influencias sicilianas”, en este caso filosóficas, que son señaladas como evidencia de autoría esquilea: Empédocles, doctrinas órfico-pitagóricas y Epicarmo. A) Empédocles: se arguye su influencia sobre Esquilo en general⁴⁸⁸. En *Pr*, se señala la teoría de los cuatro elementos (88ss, 1043ss, 1080ss), implícita too en *Or* (*Cho* 585ss, *Eu* 903ss), algunos ecos verbales y la elección de 30000 años de castigo como “purificación”. Para GRIFFITH no hay verdadera “teoría” de los cuatro elementos, y descalifica también los otros datos⁴⁸⁹. Pero las objeciones principales son cronológicas. Empédocles no puede haber

⁴⁸⁸ BOCK (1958); HERINGTON (1963b); GARVIE (1969: 49-55).

⁴⁸⁹ 88ss parece relacionarse con *II/III* 276-278 y muchas otras citas, ya que al no poder dirigirse a Zeus se dirige a los que tiene más cerca como testigos. 1043ss no es más empedocleo que Solón fr. 13. 18ss West. Los ecos verbales son inciertos, accidentales o descartables. Sobre el tema sólo rescata el sobrio tratamiento de W. RÖSLER, *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos* (Beitr. Klass. Phil. 37, Meisenheim 1970). Se destaca el uso de θεμερῶπις (*Pr* 134, *Emp* B122.2), una palabra que no se encuentra en ningún otro lugar salvo Hesiquio, y el gran número de palabras en -ωπιος en *Pr* (253, 356, 364, 498, 568, 667) y Empédocles (B21.6, B2.1), contra sólo 4 ejemplos en Esquilo: *Ag* 725, *Cho* 738, *Eu* 955, fr. 170.2 y 20 en Eurípides. Los 30.000 años de castigo mencionados en *PrP* según escolio a *Pr* 94 puede recordar a B115.6, pero también aparecía como

tenido más de treinta años cuando se produjo *Or*, y Esquilo no volvió a visitar Sicilia entre su primer viaje y 458. Si sufrió igualmente su influencia quedándose en Atenas, fue un improbable y avejentado Esquilo quien la debe de haber sufrido. B) Pitagorismo y orfismo. Cicerón nos dice de Esquilo que era “*non poeta solum, sed etiam Pythagoreus*”⁴⁹⁰, y de esto se pueden encontrar varias huellas en su obra. Pero es poco lo que se puede afirmar sólidamente: “esto es pitagórico”. En *Pr* sin duda la importancia dada a los números (459ss), pero no es tan importante. C) Epicarmo. No ve ninguna influencia de su *Pirra o Prometeo* en Esquilo o en *Pr*, dado que trataba de la creación del hombre, no tocada por Esquilo. La sugerencia de que algunas peculiaridades técnicas de *Pr* pudieran deberse a la influencia de Epicarmo sobre Esquilo en los dos últimos años de su vida en Scilicia le parece a GRIFFITH grotesca.

MARZULLO⁴⁹¹, el gran cruzado contra la autoría esquilea, dice en este punto que la obra presenta estructuras conceptuales, dialécticas y sociales patentemente sofisticadas: la ideología misma, la sabihonda pretensión didáctica, la complacencia erística y los intentos libertarios antitiránicos (*sic*). Es el primer drama de la “consciencia”, una entidad humanística, según él, desconocida antes de *Medea e Hipólito* de Eurípides. La pieza es lacrimosa y precozmente melodramática, lo que produce un involucramiento indiscriminado de la platea a través del terror y la piedad, canonizados en los mismos años por Gorgias⁴⁹². *Αὐθαδία* es una palabra clave, no solamente para *Pr*, sino que ella y sus cognados aparecen en toda la literatura posterior. Es símbolo de una cultura que deifica la insolencia y la arrogancia, destructiva y moralmente irresponsable. Es desconocida para Esquilo, pero obsesiva en *Pr*, y aparece en Heródoto, quien usa también varias veces el término *σόφισμα*. Su

un número mágico en Hes *Erga* 252ss, y de cualquier modo *Pr* es en general menos específico, cf. 94 y 774.

⁴⁹⁰ Cic. *Tusc* II 23. “*Sic enim accepimus*”, concluye Cicerón. Tal vez por eso GRIFFITH no se atreve a descartar de manera contundente esta influencia siciliana.

⁴⁹¹ MARZULLO (1993: X-XIII, 4-5, 450, 617-619).

⁴⁹² MARZULLO, que se cree Savonarola, continúa afirmando que “*estilísticamente usa una lengua revocada, echada por tierra por la ideología iluminista y el fin demagógico. El nuevo orden (democrático) es melodramático: la lucha entre el Bien y el Mal, las prevaricaciones del villano, una víctima, muchas veces una muchacha inocente, un animal, los esbirros del tirano, los varios ayudantes del perseguido, un espacio terrorífico, incesantes golpes de teatro, la catástrofe final. Pero sobre todo emociones, conmoción, lágrimas, condimentadas de una efusión de muestras de sabiduría elemental e información enciclopédica*”.

perversa valencia aparecerá más tarde, en *Nubes*. En Heródoto σοφιστής sigue siendo el tradicional *sapiens*, todavía no infectado de profesionalismo, que se impone en *Pr*. También como lexema es muy importante διδάσκαλος. Océano se hace “maestro” de moderación, porque está modernamente seguro de la posibilidad de enseñar la ἀρετή. Se ha hecho a Esquilo, poeta arcaico, responsable de eventos, mentalidad, estrategias políticas y culturales extrañas a él, porque son peculiares de un iluminismo infatigable, de una época que acoge e impetuosamente reelabora informaciones, métodos de investigación y “filosofías” de varias extracciones, bajo la égida de un racionalismo humanista.

4.2.3.2 Los argumentos a favor de la autenticidad

La influencia en la obra de la filosofía presocrática había sido señalada ya por MAZON⁴⁹³, quien afirmó que, puesto que *PrL* termina con acuerdo y armonía, esta idea de una reconciliación entre Zeus y el Titán es órfica. El estudioso fue apoyado por THOMSON y MÉAUTIS⁴⁹⁴.

THOMSON⁴⁹⁵ señalaba ya en su edición de *Pr* que había marcada influencia pitagórica en 475-476, señalando además que el entrenamiento de la memoria era una especialidad de la escuela. Más tarde, en su libro dedicado al tema⁴⁹⁶, daba especial crédito a las afirmaciones de Cicerón sobre el pitagorismo de Esquilo, dado que éste había estudiado en Atenas y recogido la tradición ateniense. A esto debía sumarse los viajes a Sicilia del poeta de Eleusis, y su muerte en la isla, donde aprendió y llegó a conocer en profundidad doctrinas que determinaron tanto el fondo como la forma de su poesía: 1) la idea de que los contrarios se funden en la media, principio fundamental del pitagorsmo. La relación entre términos es descrita como antagonismo u hostilidad que se resuelve o concilia al fundirse estos extremos en la media. El acorde musical o armonía se describe como “la

⁴⁹³ MAZON (1920: I, 152).

⁴⁹⁴ MÉAUTIS (1960) continúa su razonamiento postulando que, dado que Cicerón dice que Esquilo era pitagórico y Sicilia fue la patria elegida del orfismo y el pitagorismo, éste es un argumento para afirmar también que la obra fue escrita para una audiencia siciliana.

⁴⁹⁵ THOMSON (1979 [1932]: 157).

⁴⁹⁶ THOMSON (1970 [1969]: 20, 41-42, 44-45, 55, 60).

armonización de los contrarios, la unificación de lo múltiple, la conciliación de los antagonistas”.

2) El hombre aprende sufriendo, y es responsable moral de sus actos. Las almas de los impuros son detenidas por las Erinias con lazos indestructibles. En el nuevo orden inaugurado por Atenea en *Eu*, los principios contradictorios defendidos por las Erinias y por Apolo no desaparecen, sino que se mezclan y concilian. Es la fusión de los contrarios en la media⁴⁹⁷.

HERINGTON⁴⁹⁸ argumenta que las referencias a los presocráticos aparecen todas en lo que él considera período tardío (*Da, Or, Prometía*), pero la *evidencia* de que Esquilo conocía los escritos presocráticos es tenue⁴⁹⁹. En *Pr* encuentra: 1) *Pr* 88ss: alusión a la teoría de los cuatro elementos (alusión también reconocida en el escolio al *Mediceus*), tal vez de raíz empedoclea; 2) *Pr* 459-460: la excelencia del número, una noción pitagórica. HERINGTON acepta las pruebas de SCHMID en cuanto a la influencia sofística y retórica, y agrega otras expresiones significativamente sofísticas a su lista: 1) *Pr* 283⁵⁰⁰, que conecta con el debate sobre la paradoja “virtud es conocimiento” que se puede rastrear en algunas tragedias de Eurípides; 2) El uso peyorativo de ἀρχαῖος en 317 (discurso de Océano). Aparece aquí por primera vez y no reaparece hasta el último tercio del siglo. El significado aquí es “anticuado, viejo tonto” en lugar del normal “antiguo o augusto” e implica una visión de la sociedad y de la historia ajena al mundo arcaico e inusual en el mundo antiguo. Los otros ejemplos del siglo V aparecen en contextos radicales o sofísticos. 3) La antítesis

⁴⁹⁷ Esquilo, probablemente alcanzó a darse cuenta de que su conciliación de los contrarios no era más que un equilibrio provisional, del cual nacerían otros contrarios dispuestos para un nuevo conflicto. Esta evolución del pensamiento griego se hace más clara al pasar de Pitágoras a Heráclito: para él, el universo conserva su coherencia no gracias a la fusión sino más bien gracias a la tensión: no por la armonía, sino por la lucha.

⁴⁹⁸ HERINGTON (1967: 81 y 1970: 92-94)

⁴⁹⁹ Los pasajes serían: 1) *Su* 96ss, cf. 595ss (el dios inmóvil), cf. Jenófanes B 25, B 26 y los comentarios de KIRK Y RAVEN; 2) *Su* 559 (los flujos del Nilo), cf. Anaxágoras A 42, A 91 y VÜRTHEIM (1967 [1928]: 74s). La misma teoría parece estar implicada en 3) *Da* Fr. 44N (el discurso de Afrodita), cf. tal vez Empédocles B 73 y Anaxágoras A 112. 4) *Eu* 658ss (la biología de Apolo). Esto parece una clara alusión a un problema discutido por varios filósofos y médicos a mediados del siglo V. Debe sumarse el fragm. 390 N = 375a (457) Radt: ὁ χρήσιμ' εἰδώς, οὐχ ὁ πόλλ' εἰδώς, σοφός, que se parece mucho al famoso fragmento de Heráclito B 40 sobre la πολυμαθίη, pero no tanto como para afirmar que Esquilo se está haciendo eco del pensamiento del filósofo.

⁵⁰⁰ ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι (*por mi voluntad, por mi voluntad erré; no lo negaré*).

λόγω/ἔργω, *Pr* 336 y 1080 aparece en SCHMID⁵⁰¹, quien cita ciertos paralelos preesquileos y esquileos, pero no nota que éstos se refieren sólo al contraste entre dos diferentes aspectos de la actividad humana, discurso y acción, pero que en *Pr* el contraste es mucho más sofisticado: entre Palabra y Realidad⁵⁰². Pero precisamente una de las tesis fundamentales de HERINGTON es que dentro del *corpus* esquileo las trilogías de *Danaides*, *Prometía* y *Orestía* comparten la intervención de los dioses en los asuntos humanos y la intrusión de la especulación filosófica contemporánea⁵⁰³, con lo que concluye que Esquilo era muy consciente de dicho pensamiento. Lo que no puede afirmar es cuán radicalmente esta consciencia de estar viviendo una nueva era intelectual y social puede haber condicionado las ideas y la forma de los dramas producidos en su última etapa.

Una posición escéptica extrema presenta LLOYD-JONES⁵⁰⁴. Afirma que el hecho de que Esquilo, como señala HERINGTON, estuviera al tanto del pensamiento contemporáneo no autoriza a suponer que también él es un filósofo (lo que es tan errado como suponer que porque no es un filósofo, no es un pensador). Sin duda Esquilo parece estar interesado en la medicina, sobre todo en *Or* y *Pr*. La teoría biológica en *Eu* podría deberse al mismo interés, que quizá le llegó a Esquilo desde Egipto por medio de las escuelas médicas sicilianas.

SALVANESCHI⁵⁰⁵ apunta que el relacionar ciertas particularidades expresivas con la existencia de elementos pre-sofísticos de la época no necesariamente lleva a adherir a la teoría del "sicilianismo". Esquilo puede haber trasladado esquemas de la realidad política del mundo griego occidental (como la conexión entre retórica y anti-tiranía), y algunos testimonios antiguos lo relacionan con la figura de Empédocles, mediador entre ciencia jónica y orfismo pitagórico, "inventor" de la

⁵⁰¹ SCHMID (1929: 56).

⁵⁰² Los paralelos no esquileos más tempranos en este sentido son Anaxágoras B 7, Heródoto 3.72 y Cratino Fr. 300.

⁵⁰³ Cf. HERINGTON (1965: 388-390 y 396-397).

⁵⁰⁴ LLOYD-JONES (1971: cap. 4), quien rechaza los ejemplos aportados por HERINGTON: *Su* 559 χιονόβοσκον apenas puede derivarse de Anaxágoras (cf. F. Jacoby, *Apollodors Chronik* 244-250 y Kannicht a Eur *Hel.* 1-3), el fragmento de *Da* es completamente mítico, y la noción que HERINGTON comparte con el escoliasta en cuanto a que Prometeo invoca los cuatro elementos de Empédocles es absurda (cf. *Il.* III 276ss; Soph. *Ajax* 859ss).

⁵⁰⁵ SALVANESCHI (1972).

retórica, maestro de Gorgias y sostenedor del partido democrático⁵⁰⁶. También se encuentra un Esquilo heracliteo en LLOYD-JONES⁵⁰⁷. Pero estos elementos, al aparecer en poesía, pierden todo carácter de puntualidad documentaria. *Pr* se relaciona con una corriente cultural presofística, en cuya formación el occidente griego fue parte predominante, pero la matriz social del dios φιλάνθρωπος es otra: Prometeo, protector ático de los alfareros, pertenece, como las divinidades afines de los Cabiros y Hefesto, a un trasfondo de religión popular, de la que sólo tenemos vestigios exiguos, cuyos elementos heterogéneos confrontan con la religiosidad olímpica. Estas divinidades se colocan en un plano inferior de sacralidad: son los “santos protectores” de las capas más humildes de la población, que mantienen tal vez en fermento atávicas reivindicaciones sociales. El haber dado voz, y grandeza, a una de estas divinidades del proletariado es por cierto un rasgo de desprejuicio esquileo. Esta matriz popular es puesta en relación dialéctica, de *concordia discors* con el rigor intelectual que caracteriza la obra.

CONACHER⁵⁰⁸ sin embargo no encuentra tantos tonos sofisticos en *Da* y *Or* como en *Pr*. En cuanto a las expresiones o concepciones específicas que reflejan el pensamiento científico o sofisticado contemporáneo en *Su* y *Or* sólo señala unas pocas; de éstas (aparte de la aparición repetida de εὐρίσκω, μαίνεται, νόσος en las tres obras, especialmente en *Or* y *Pr*), quizá la más significativa es la idea del padre como progenitor exclusivo progenitor en *Eu* 658ss, lo que algunos eruditos consideran que refleja ciertas opiniones médicas del siglo V, y el énfasis en πειθῶ como sustituta de βία, que, como HERINGTON señala, es central para *Eu* y también muy prominente en *Pr*, y que quizá puede observarse en *Su* 621-624⁵⁰⁹. En cuanto a la posible influencia del pensamiento sofisticado temprano en conexión con los dos grandes discursos de Prometeo sobre las artes, CONACHER sugiere que Esquilo mismo podría haber estado familiarizado con el tipo de ideas evolucionistas sobre la civilización (que mezclaban lo mitológico y lo secular) que pueden atribuirse a Jenófanes, Anaxágoras y Protágoras.

⁵⁰⁶ BOCK (1958: 412-418) traza un paralelo entre Esquilo y Empédocles basándose en *Pr*.

⁵⁰⁷ LLOYD-JONES (1971: 87-88).

⁵⁰⁸ CONACHER (1980: 145-146).

Tales rasgos sofisticos, tal como aparecen en *Pr* no necesitan, en sí mismos, que dejemos de considerarla como obra de Esquilo. En lo que toca a la influencia debida a sus contactos sicilianos, especialmente Epicarmo y los retóricos, esto es altamente especulativo, porque las actividades de Corax y Tisias no pueden datarse con tanta seguridad como HERINGTON piensa, y la evidencia que los liga a la restauración de la democracia y la difusión de la habilidad retórica es demasiado vaga.

En cuanto a la “acusación de fe sofisticada” de la crítica, SAÏD⁵¹⁰ dice que si se aísla el verso de *Pr* donde aparece ἀμήχανος (59), se tendría la tentación de oponerlo al *αΑ*, ya que allí se dice del “sofista” Prometeo que es “hábil para encontrar una salida aun de situaciones que no dejan ningún lugar a la maniobra”. Pero la acción de la tragedia lo muestra capturado en lazos inextricables y demuestra por ello la existencia de un límite a las μηχαναί, lo que está de acuerdo con lo que Esquilo dice de la ἀμηχανία. Para mostrar que no hay ninguna razón para oponer a Esquilo el uso que *Pr* hace del vocabulario del saber, es suficiente hacer aparecer, en los dos casos, el doble y contradictorio rostro del σοφός: hábil como para encontrar una salida, pero también sabio como para resignarse cuando ésta no existe. Por otra parte, en Homero el saber que expresan los términos μῆτις, μηχανή o τέχνη presenta, más allá de su heterogeneidad aparente, una unidad real. Parece imposible trazar una frontera neta entre la habilidad técnica, el perverso engaño y un arte de salirse que pone a veces en juego una ciencia de la adivinación y un conocimiento del espacio. Se encuentra así una configuración del campo semántico del saber que recuerda el universo de *Pr* y confirma el carácter arcaico de la representación de la σοφία, de la τέχνη y de las μηχαναί en la tragedia. Con respecto a la relación del cálculo con la escritura, reitera que se puede explicar por la influencia del pitagorismo, lo que no tiene nada de llamativo en un autor que tiene, desde la antigüedad, reputación de ser no sólo poeta, sino también pitagórico, según Cicerón⁵¹¹. Por otra parte, a SAÏD⁵¹² le parece azaroso apoyarse un ciento por ciento en el desarrollo que conocemos en Sicilia de las

⁵⁰⁹ STINTON (1974: 262) señala también la importancia de πειθώ en Esquilo y en la tragedia griega en general.

⁵¹⁰ SAÏD (1985: 100-102 y 135).

⁵¹¹ Vide supra.

doctrinas órficas y pitagóricas para justificar ciertos aspectos modernos de la tirada de Prometeo sobre las invenciones y explicar la presencia del tema de la armonía y la reconciliación⁵¹³. Se puede, en fin, relacionar el carácter retórico y los acentos sofisticos del estilo de *Pr* con un viaje de Esquilo a un país que vive los comienzos de la retórica con Corax y Tisias y prefigura la Atenas de los sofistas con nombres como Epicarmo, Jenófanes y Empédocles⁵¹⁴.

En cuanto a ciertos temas “proprios de la sofística” pero ya existentes en la filosofía eleática, RÖSLER⁵¹⁵ había reconocido en Esquilo la presencia de elementos doctrinales de Jenófanes y de Anaxágoras, pero no de Parménides. KOUREMENOS⁵¹⁶ revisa una serie de lugares de *Ag* que parecen demostrar exactamente lo contrario. No sólo existiría en *Ag* la clara conciencia de la distinción entre “ser” y “parecer” (788-789), que había sido formalizada por primera vez en Protágoras, sino que también se podría suponer que la experimentación lingüística y la reflexión etimológica de Esquilo apuntan conscientemente a crear una oposición “dramática” entre los principios opuestos de los verbos εἶναι y δοκεῖν. Estos elementos aportarían a la propuesta de los defensores de la autoría en cuanto al conocimiento por parte del poeta de las nuevas corrientes y las problemáticas específicas del pensamiento de su época.

⁵¹² SAÏD (1985: 78-79).

⁵¹³ Cf. RÖSLER (1970: 30-34), quien analiza la bibliografía anterior sobre el pitagorismo de 459-461 de *Pr*, demostrando que se pueden comprender sin hacer intervenir la influencia de las doctrinas pitagóricas. THOMSON (1979 [1932]: 157) descubre una influencia pitagórica en el elogio de la memoria y MÉAUTIS (1960: 70) ve en la reconciliación de Zeus y los Titanes un tema órfico.

⁵¹⁴ A propósito de la influencia de Empédocles sobre Esquilo y la presencia en *Pr* de una teoría de los cuatro elementos tomada de Empédocles, cf. RÖSLER (1970: 46-54), que hace un estado de la cuestión, admite personalmente que la hipótesis del préstamo amerita ser tomada en serio y señala otros paralelismos verbales entre *Pr* y los fragmentos de Empédocles.

⁵¹⁵ RÖSLER (1970).

⁵¹⁶ KOUREMENOS (1993: 259-265).

4.2.4 La concepción del héroe trágico

KNOX⁵¹⁷ fue el primero en señalar que, en cuanto a la concepción del héroe trágico, *Pr* es una obra “sofoclea”. El héroe está fijado, literalmente, en un lugar; la acción es una secuencia de visitas que quieren traicionarlo, persuadirlo o amenazarlo. La fuerza dramática de la obra tiene su fuente en los esfuerzos de romper su resolución y el fracaso de éstos. Pero la semejanza es más sorprendente: el héroe sufre ante el pensamiento del regocijo de sus enemigos (156ss), y desea la muerte. Rechaza la persuasión. Es torturado deshonrosamente, pero se mantiene firme y rechaza el consejo de ceder. Los consejeros le reprochan su “voluntad propia (543)”. Es el modelo de un héroe sofocleo. ¿Puede Sófocles haber encontrado en *Pr* el prototipo del patrón trágico que habría de hacer una peculiaridad propia? A KNOX le parece que *Pr* es un nuevo punto de partida en la obra del viejo poeta: la presentación de Zeus no se reconcilia con las ideas religiosas de Esquilo, a menos que el resto de la trilogía muestre una evolución del dios supremo, una idea que es difícil de sostener en referencia al pensamiento griego, sobre todo arcaico. Y la obra parece dar cuenta de las ideas y formulaciones asociadas con los sofistas y su impacto en el pensamiento ateniense. Esto le resulta enteramente posible, ya que Esquilo fue el creador de la tragedia, un innovador a gran escala. Pero sólo hay una posible explicación de la naturaleza sofoclea de la obra que también explica algunos otros de sus rasgos problemáticos: que la obra haya sido escrita de manera muy tardía por Esquilo, bajo la influencia de las innovaciones sofocleas del drama: lenguaje y pensamiento, especialmente el acento protagóreo. Si fue escrita entre 458 y 456-455, hacía por lo menos diez años que Sófocles estaba produciendo obras en el teatro de Dioniso (*Triptólemo* 468). Y así como Esquilo ya había adoptado de Sófocles el tercer actor en *Or* (*Pr* también requiere un tercer actor en el Prólogo), también podría haber adoptado otros rasgos de su rival más joven, sobre todo en la simplicidad de las odas corales y el carácter del héroe, su situación y las fórmulas que usa para expresar su situación.

⁵¹⁷ KNOX (1964: 45-55).

HERINGTON⁵¹⁸ tercia afirmando que lo que KNOX señala (la estrecha semejanza entre el Prometeo esquileo y el héroe sofocleo, especialmente el solitario Filoctetes) es correcto: luego de sopesar la posibilidad de que Prometeo haya sido el modelo del héroe sofocleo, se inclina hacia la alternativa de que Esquilo parece haber aprendido de su rival más joven. En este caso, como razonablemente argumenta, la obra –si es de Esquilo– debe haber sido tardía, ca. 458-456.

GRIFFITH⁵¹⁹ señala, a lo largo de su estudio, diversos “rasgos sofocleos” de *Pr*, tanto de métrica cuanto de vocabulario, estructura y técnica dramática. En lo que toca a las características del héroe, afirma que la ambivalencia de la previsión y la ciega esperanza, la ingenuidad y vulnerabilidad humanas son temas “metafísicos” de la tragedia de mediados del siglo V. Encuentra ecos sobre todo en Sófocles: *Áyax* y *Antígona* (grandeza y debilidad del hombre) y *Edipo Rey* (inteligencia e ignorancia del hombre y del héroe). De cualquier modo, considera que ni la vejez, ni la influencia siciliana ni la de Sófocles son explicaciones convincentes para dar cuenta de las diferencias que él señala entre *Pr* y el *CA*⁵²⁰.

BEES⁵²¹ retoma los señalamientos de KNOX y analiza y comenta todos las actitudes y ejemplos que asimilan el personaje del Titán a los héroes sofocleos, simplemente para llegar a la misma conclusión que KNOX.

5. Conclusiones sobre el estado de la cuestión. La superación de la dicotomía fondo/forma: otro abordaje del problema de la autoría

¿Son el tema y la concepción dramática de *Pr* del tipo que podríamos, a partir del limitado conocimiento de su obra, asociar con Esquilo? CONACHER⁵²² y SAÏD⁵²³ sugiere que la respuesta debería ser afirmativa. Las proporciones cósmicas del tema, la

⁵¹⁸ HERINGTON (1970: 91).

⁵¹⁹ GRIFFITH (1977: 253 y 343).

⁵²⁰ Aunque de inmediato reconoce (¡) que sabemos demasiado poco sobre Esquilo como para ofrecer cualquier tipo de explicación de las diferencias.

⁵²¹ BEES (1993: 242-246).

⁵²² CONACHER (1980: 165-167 y 172-174).

⁵²³ SAÏD (1985: 79-80).

oposición de diferentes concepciones de los dioses, las huellas claras de alguna forma de reconciliación entre los elementos en conflicto, la necesidad de largos lapsos de tiempo y aun de espacios para esta solución y el obvio requerimiento de desarrollo trológico para este logro: todos estos rasgos apuntan al poeta de *Or* (y algunos de ellos también a *Su*) como su autor. Esquilo fue un maestro, casi el único maestro, de la trilogía conectada. En vista de estos argumentos, parece absurdo negarle al menos un rol magistral en la creación de la *Prometía*. Por otra parte, la mayoría de los argumentos contra la autenticidad que se basan en cuestiones de “contenido” o de “técnica”, como el tratamiento de Zeus, el alegado material sofisticado, los rasgos atípicos de las odas corales, cuando se los examina más de cerca, no son realmente convincentes; en la mayoría de los casos, se pueden encontrar contraargumentos razonables

Ahora bien, ciertos rasgos menores recurrentes de estilo, sintaxis y práctica métrica son en principio más difíciles de explicar, aunque se han encontrado contraargumentos serios. De ningún modo estos rasgos son específicamente no esquileos en sí mismos. De hecho el total de particularidades que no se pueden ni eliminar ni justificar es tan finito que podría pensarse que toda otra tragedia de Esquilo sometida a un examen tan minucioso revelaría un número comparable de rasgos singulares. De cualquier modo, el volumen de anomalías “cuantificables” sigue preocupando a los eruditos.

En síntesis, los más fuertes argumentos en defensa de la pieza serían: 1) el número muy limitado de obras esquileas conservadas sobre las que basar las afirmaciones (particularmente en relación con el vocabulario, la práctica métrica y la elección de los metros líricos) en cuanto a lo que es o no esquileo; 2) la unánime aceptación de la obra como esquilea en la tradición de la antigüedad; 3) la naturaleza esquilea del tema y de la concepción dramática global de esta obra y de lo que razonablemente podemos conjeturar a partir de los fragmentos de la trilogía; 4) los marcados rasgos de estilo esquileo que *Pr efectivamente* manifiesta, hasta tal punto que, de hecho, aún los escépticos hablan de un imitador de Esquilo como el posible autor de la pieza. En este sentido, ¿acaso un imitador inteligente no habría sido

particularmente cuidadoso como para evitar inconsistencias tan obvias como no dignas de su modelo?

De las posibles explicaciones de las “anomalías” de la pieza y de las especulaciones acerca de la intrusión en el texto de una mano ajena a Esquilo hablaremos más adelante. Ahora nos interesa traer a colación algunos comentarios de STINTON⁵²⁴, un gran filólogo y gran conocedor de la obra del poeta de Eleusis.

El primero afirma, refiriéndose a las habituales críticas en cuanto a las odas corales de Pr, que “*La ESTRUCTURA de los coros es simple; el RITMO, por ejemplo del Estásimo II, es tan complejo como cualquiera de Esquilo*”. El segundo critica a HERINGTON por haber aceptado la idea de que sólo los criterios materiales son aptos para suministrar pruebas “serias” sobre la autoría: “*Es verdad que los argumentos acerca del estilo son más complejos y menos estereotipados y previsibles que los criterios contables, pero ellos también pueden basarse en evidencia*”. Y más adelante: “*Muchos eruditos evitan la discusión del estilo en general, basándose en que esto es necesariamente subjetivo y por lo tanto no “prueba” nada. Esto no es así, porque cualquier estudiante siente la amplia diferencia⁵²⁵ entre Pr y Ag en relación con la σαφήνεια, la imaginaria, etc. Debería probarse cómo Esquilo pudo escribir de manera tan diferente de manera casi simultánea (generalidades sobre la versatilidad de Esquilo no son suficientes)*”. Por último, subraya STINTON: “*El rango de partículas puede ser más amplio en Pr porque esta pieza tiene relativamente más diálogo, y más pequeño en Pe o Se porque tienen menor esticomitía, y ambos hechos pueden reflejar una elección del tratamiento adecuado al drama*”.

Estos comentarios pueden servirnos de punto de apoyo para lo que será el núcleo de nuestro trabajo. En efecto, puesto que nuestro análisis del texto es centralmente estilístico-semántico, adherimos a la convicción de que, más allá de los datos cuantificables –a los que también apelamos, y que justificaremos oportunamente- el *estilo de un autor es algo más que el conjunto de sus estilemas*. El estilo de un autor es un cañamazo significativo que *impresiona* de manera particular al

⁵²⁴ STINTON (1961: 542) y (1974: 258-264).

⁵²⁵ Sin duda STINTON se equivoca al considerar que un estudiante de Letras podría notar espontáneamente tales “diferencias”. Si es que existen, sólo un especialista que *va en busca* de las

investigador. Más allá de la discusión inzanjable acerca de lo objetivo o subjetivo de dicha impresión, lo central para una investigación como la que nos convoca es que ese investigador pueda dar cuenta de de sus impresiones construyendo un conjunto argumentativo coherente basado en una evidencia que es el texto mismo.

Por otra parte, las observaciones de STINTON nos llevan a plantear algo que consideramos una deficiencia en la inmensa mayoría de los estudios sobre la autenticidad de *Pr* en particular y sobre los textos trágicos en general: la dicotomía artificial entre los ámbitos de la “forma” (lengua, “estilo”, métrica, estructuras formales) y el “fondo” (concepción dramática, ideología, visión del mundo, “mensaje”). Nosotros postulamos que el MENSAJE sólo se constituye en tanto tal en la medida en que una determinada *WELTANSCHAUUNG* se materializa, se encarna, en una determinada ESTRUCTURA SIGNIFICANTE. La dicotomía entre “fondo” y “forma” es, desde nuestro punto de vista, una falacia teórica que sólo puede sostenerse, temporariamente, por razones metodológicas. Nuestra tarea se inscribe en la línea que señala STINTON, es decir, en la convicción de que las transitadas inconsecuencias del estilo presentan, en la mayoría de los casos, una justificación en el plano del “contenido”, con el cual forman una unidad indivisible. De este modo, nuestro abordaje al estudio de *Prometeo Encadenado* pretende ser, por una parte, un aporte a la cuestión de la autoría que acabamos de relevar y, por otra parte, un paso adelante en la hermenéutica de los textos trágicos.

diferencias es quien las encuentra. Y podemos seguir preguntándonos cómo se le escaparon a un filólogo como Aristófanes de Bizancio.

CAPÍTULO 2 - MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Síntesis

En este capítulo exponemos ordenadamente una serie de conceptos y definiciones que constituyen el marco teórico general en el que se inscribe nuestra propuesta, presentando los ejes conceptuales en los que se basa el análisis y que constituyen un cuerpo metodológico en conjunto original y que consideramos adecuado y eficaz para aplicar a nuestro objeto de estudio.

- En el primer apartado, y luego de la consideración de la amplia bibliografía sobre el tema en la crítica contemporánea, se procede a la *definición del concepto de imagen* que se utiliza en la tesis, definición en sentido amplio que privilegia los conceptos de sensación y analogía, aunque no con exclusividad. Incluye el estudio la imagen como operación metasemémica y la utilización de un modelo semántico para la comprensión y el estudio del “lenguaje figurado”.
- En el segundo apartado se especifica la segunda ampliación del concepto de imagen y se estudia su particular articulación interna y externa, esto es, la manera en que se relacionan entre sí sus elementos: *illustrans*, *illustrandum*, *tertium comparationis*, y su forma de relacionarse con el contexto inmediato, lo que constituye una GRAMÁTICA DE LA IMAGEN. También se analiza la interacción imaginativa: la relación formal entre el *illustrans*, el *illustrandum* y el *tertium comparationis* desde el punto de vista semántico. Se establece por último la TIPOLOGÍA DE LA imagen.
- En el tercer apartado abordamos el estudio de la imagen en su funcionamiento sistemático: los sistemas de imaginaria y su incidencia estructural-funcional, su importancia como representación de *invisibilia* y su relación con el *sistema semémico* (conjunto de temas y motivos) y el *sistema hipersemémico* (concepciones y simbolizaciones abstractas propias del imaginario cultural), que constituyen el universo conceptual de un autor. Allí se estudia específicamente la constitución del universo conceptual alrededor de las ideas básicas de POLARIDAD y ANALOGÍA.

1. LOS CONCEPTOS DE IMAGEN Y METÁFORA

1.1 OBJETIVOS, ENCUADRE METODOLÓGICO Y PRIMERA DEFINICIÓN

Los conceptos de *IMAGEN* y de *SISTEMAS DE IMAGINERÍA* han tenido una importancia central y una incidencia ampliamente reconocida en el análisis del discurso poético de Esquilo. En efecto, la cualidad y el desarrollo de la imagen han sido estudiados largamente por la filología, en la tragedia griega en general y en los textos esquileos en particular. No desconocemos la importancia de dichos estudios, llevados adelante por figuras como, entre otros, DUMORTIER, PETROUNIAS y

NÜNLIST¹. Pero sostenemos que esos estudios han carecido hasta ahora de un marco teórico que comprenda, por un lado, todos los modos de manifestación de lo que continuaremos llamando *IMAGEN* y, por otro lado, la relación de correspondencia entre todos los sistemas de simbolización de los textos analizados, en el centro de los cuales se halla la *IMAGEN* como *ORGANIZADOR DE ESE UNIVERSO CONCEPTUAL*.

Es por eso que proponemos y exponemos en esta sección los conceptos que utilizamos de manera nuclear en el desarrollo de nuestra tesis. No hemos adherido a ningún modelo teórico concreto², sino que hemos organizado nuestro propio aparato conceptual y seleccionado una serie de criterios de análisis a partir de la amplia bibliografía sobre el tema y como resultado de una reflexión crítica acerca de las diferentes teorías de la imagen, teniendo siempre como objetivo que dicho aparato conceptual no es el centro de la investigación, sino una herramienta –la que consideramos más adecuada– para la hermenéutica del texto³.

Nos desenvolvemos dentro del marco general de lo que podríamos llamar *estructuralismo en sentido amplio*⁴, marco de referencia que resulta muy fructífero al ser aplicado al análisis de las lenguas y las literaturas clásicas.

¹ DUMORTIER (1935b); VAN OTTERLO (1937); STANFORD (1942); HILTBRUNNER (1946); EARP (1948), VAN NES (1963); SMITH (1965); HUGHES FOWLER (1967); SILK (1974); SANSONE (1975); PETROUNIAS (1976); GUILLÉN (1989); NÜNLIST (1998), para mencionar sólo los estudios generales. Un panorama general de los aportes de estos estudios iniciará el análisis del capítulo 3.

² Consideramos modelo un instrumento de trabajo del investigador de cualquier ciencia, consistente en una construcción teórica que representa formalmente un fenómeno o un proceso que se explican por medio de esa representación formal, ya sea en cuanto a la interrelación de sus elementos estructurales esenciales, ya sea en lo que se refiere a su funcionamiento. Cf., entre otros, BERISTÁIN (1988: 348).

³ En relación con la literatura, la hermenéutica o “interpretación” se ocupa del modo en que se comunica el significado textual.

⁴ Imposible dar en una nota erudita una definición de *estructuralismo*. El término es introducido por JAKOBSON, quien define que “(...) la “ciencia contemporánea” examina cualquier conjunto de fenómenos no como una aglomeración mecánica sino como un todo estructurado, y su tarea básica es revelar las leyes internas de ese sistema, las premisas internas de su desarrollo y su función. Eso es lo que debe entenderse por *estructuralismo*.” (JAKOBSON 1929: 711). De esta definición pueden extraerse como significativas la pretensión científica, el todo estructural como entidad superior a la suma de las partes y la ley interna que rige la combinatoria de los elementos y su función, que luego retomaremos al tratar el concepto de *oposición binaria*. Para el estructuralismo, la relación de la literatura con su estructura maestra, el lenguaje, es muy directa, y los mecanismos de estructuración de la mente humana son los medios por los cuales le damos

La variable de análisis elegida para arrojar nueva luz al tema de la atribución esquilea de *Prometeo Encadenado* es la IMAGEN, entendida en principio como *figura del lenguaje* que describe, en el campo de la representación mental de una sensación⁵, la relación de analogía⁶ existente entre dos términos, uno “real”, al que llamamos *illustrandum*, y uno “figurado”, al que denominamos *illustrans*, siguiendo la terminología de FRIIS JOHANSEN⁷, dada su claridad. El “elemento común” entre *illustrans* e *illustrandum*, que “permite” el establecimiento de la analogía, es el *tertium comparationis*⁸.

sentido al caos, y la literatura es un medio fundamental por el cual los seres humanos nos explicamos el mundo a nosotros mismos, es decir, le damos sentido al caos. Por lo tanto, parece haber un poderoso paralelo entre la literatura como campo de estudio y el estructuralismo como método de análisis. Para una profundización del concepto, su relación con el formalismo ruso y la Escuela de Praga, las ciencias sociales (especialmente la antropología) y el psicoanálisis lacaniano, enviamos, entre decenas de posibles referencias, a GRODEN & KREISWIRTH (1994: 696-701) y a TYSON (1999: 202-208), y para el concepto de *estructura*, confróntese *infra* cuando abordemos la noción de *sistema*. Ahora bien, la pretendida asepsia científica del estructuralismo y su consecuente pretendida objetividad es su mayor debilidad, y la que da origen a la crítica de lo que luego será el núcleo del postestructuralismo: DERRIDA y la deconstrucción. El lenguaje —y, por supuesto, el lenguaje literario—, los significados de las palabras, las categorías lingüísticas por medio de las cuales organizamos nuestra experiencia no operan de la forma ordenada en que nos gustaría pensar que lo hacen. La lengua está constantemente desbordándose con implicaciones, asociaciones y contradicciones que reflejan las implicaciones, asociaciones y contradicciones de las ideologías de las cuales está formada, y esto nos conduce a la influencia que DERRIDA y la *deconstrucción* han tenido en la consideración del lenguaje: cf. TYSON (1999: 247-248). De allí nuestra restricción “en sentido amplio”, dado que nuestra hermenéutica del texto, aunque basándose en el concepto de *estructura* y admitiendo la centralidad que ella tiene en la obra de Esquilo, incluye una serie de consideraciones y elementos de análisis (como la propia deconstrucción y la teoría de género) imposibles de entender sin la impronta del posestructuralismo.

⁵ En el campo de la psicología la palabra imagen remite siempre a una reproducción mental, el recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva. Este carácter mental relacionado con lo sensorial es lo que presta eficacia a la imagen, que se convierte en su “vestigio” o “reliquia”. Ya Ezra POUND, el poeta del imaginismo, definía la imagen no como representación pictórica, sino como aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo, como una unificación de ideas dispares. (Cf. WELLEK Y WARREN 1993⁴: 222-223).

⁶ *Analogía* es un término tomado de la lógica, en que expresa la *relación de semejanza o correspondencia* entre cosas diversas, en nuestro caso, entre dos términos.

⁷ FRIIS JOHANSEN (1959: 20). JOHANSEN utiliza esta terminología, en principio, para aplicarla a la *comparatio paratactica* (vide *infra*): a la “idea principal” la llama (*membrum*) *illustrandum*, y la idea o ideas que son convocadas para ilustrarlo, (*membra*) *illustrantia*. La combinación de *illustrans* e *illustrandum* es denominada *secuencia*.

⁸ En cuanto a la función del *tertium comparationis*, el rasgo o elemento común que comparten el *illustrans* y el *illustrandum*, es interesante convocar aquí la opinión de LOTMAN, para quien la descripción habitual de las imágenes o metáforas desde un punto de vista puramente lógico, que se remonta a ARISTÓTELES, describe sólo un aspecto parcial de lo que la metáfora es en sí. Para

Dejamos así de lado las diversas nomenclaturas que se han propuesto a lo largo del siglo XX desde las más diversas posturas, y que retomaremos más adelante.

El propósito de nuestra tarea no es analizar el valor de la imagen como *ornatus* dentro del plano exclusivo de la *elocutio*⁹, sino que se la considera en términos estructurales y funcionales y se mide su incidencia en el texto como presentación simbólica que remite a una estructura de sentido situada más allá de lo lingüísticamente explícito. Nuestro enfoque se engarza, entonces, en una línea que nace, para la literatura en general, en el *New Criticism*¹⁰, y que en el campo de los estudios clásicos

LOTMAN, en los lenguajes naturales las unidades semánticas son combinables sólo si poseen un rasgo semántico distintivo común. En la literatura funciona un orden inverso: el hecho de la combinación determina la presunción de la existencia de comunidad semántica. Se podrían entonces definir la metáfora —o los tropos en general— como una tensión entre la estructura del lenguaje del arte y la de la lengua natural (LOTMAN 1978: 257-259, y cf. nota XXX)

⁹ El hecho de concebir las figuras, sobre todo las imágenes y metáforas, como “adornos de la expresión” se relaciona con la concepción de la metáfora como desviación del “lenguaje natural” o “denotativo”. Vide infra.

¹⁰ La revaloración de la imaginería en el análisis de los textos fue una de las innovaciones más remarcables del movimiento de la crítica literaria conocido como *New Criticism*, que se desarrolló a partir de los años '20 principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos, y se constituyó como una reacción contra el cultivo del “buen gusto” y la prevalencia del estudio filológico tradicional de los medios académicos de fines del siglo XIX y principios del XX. Gran parte de sus integrantes se manifestó hostil hacia la teorización —y por lo tanto hacia la poética— y consideró que su tarea exclusiva era la interpretación de los textos. El *New Criticism* abogaba por una lectura detenida (*close reading*) y el análisis textual detallado, dejando de lado el interés por la mentalidad y la personalidad del autor, las fuentes, la historia de las ideas y las implicaciones políticas y sociales. También consideraban importante la aplicación de la semántica a la crítica. El *New Criticism* es, de alguna manera, un estadio intermedio, en el mundo anglosajón, entre el formalismo ruso y el estructuralismo. No constituyeron una escuela homogénea, sino que bajo este nombre se incluyen críticos de tendencias a veces bastante diferentes, que sostuvieron grandes polémicas a lo largo de casi cuarenta años, y que incluye nombres que abarcan desde T.S. Eliot, pasando por I. A. Richards, W. Emson, K. Burke, J. C. Ransom, C. Brooks, hasta R. Wellek y N. Frye. Llamaron a concentrarse en la especificidad radical del lenguaje poético y ampliaron el alcance de su interpretación. Se interesaron por ahondar en el centro de la problemática de la imagen poética, relacionándola con categorías tales como la ambigüedad, la ironía y la paradoja. La obra de Brooks apunta al estudio de los patrones (*patterns*) de la obra poética, sobre todo los patrones de imaginería, que conduce a la demostración de la “unidad” de un poema por medio del análisis de la coherencia e interrelación de las imágenes. Dejaron una marca indeleble en la formación del “estudioso literario profesional” y, por lo tanto, en los hábitos de lectura, prácticas y preferencias de las últimas tres generaciones de lectores y críticos. Para una profundización de los alcances del movimiento, cf. BERMAN (1988: 26-58) y GRODEN & KREISWIRTH (1994: 528-534).

dio como resultado, en los años '50, el señero estudio de GOHEEN sobre la *Antígona* de Sófocles¹¹.

1.2 HISTORIA CRÍTICA DE LOS CONCEPTOS DE IMAGEN Y METÁFORA

Sin duda, una historia de las teorías de la imagen y la metáfora -aunque sólo nos restringiésemos al siglo XX- iría mucho más allá de los alcances instrumentales y los objetivos de nuestra investigación. Pero sintetizaremos una aproximación a la cuestión, comenzando por la mención del origen de los términos IMAGEN y METÁFORA y siguiendo por el planteo de las principales teorías sobre estos conceptos.

Nuestro término IMAGEN es el calco del término latino *imago*, traducido por Horacio¹² del griego εἰκών. En su acepción técnica, εἰκών aparece por primera vez en Aristófanes¹³. Desde fines del siglo V, εἰκών perteneció entonces a la lengua de la crítica literaria¹⁴. En el siglo IV, Platón llamó indistintamente εἰκών a la metáfora y al símil¹⁵, y se refiere al concepto de manera siempre negativa, como lejano reflejo del ser, que puede, por ejemplo, desarrollarse como SÍMIL¹⁶ o como mito¹⁷.

1.2.1 Teoría de la sustitución

Será ARISTÓTELES, por quien empieza indefectiblemente toda historia de la crítica literaria, y por consiguiente toda historia de la METÁFORA, quien distinguirá los

¹¹ GOHEEN (1951).

¹² Hor. *Epist.* I 7, 34.

¹³ Ar. *Nubes* 559 y *Ranas* 906. Según MOSSMAN (1996: 60), el uso de εἰκών para significar una comparación puede sugerir que los griegos del siglo pensaban en ella como si funcionara como una imagen, usando una metáfora similar a la nuestra para nuestra descripción de la metáfora.

¹⁴ Sobre la existencia de esta lengua y su origen, cf. TAILLARDAT (1965: 467-470).

¹⁵ Cf. al respecto LOUIS (1945: 2).

¹⁶ *Menón* 72a.

¹⁷ *Gorgias* 493d.

dos tropos con los nombres de εἰκὼν y μεταφορά. Es célebre su definición de la *METÁFORA* en la *Poética*¹⁸:

μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.
METÁFORA es la transferencia o traslación <a una cosa> de un nombre que no le pertenece, ajeno, del género a la especie o de la especie al género¹⁹ o de la especie a la especie o según una proporción o analogía²⁰.

De la definición aristotélica pueden extraerse una serie de conclusiones²¹ definitorias para la historia ulterior del concepto: 1) la metáfora afecta al nombre, a la palabra, y no al discurso; por tanto, la definición contiene en germen la teoría de los tropos o figuras de palabras; 2) se define en términos de movimiento: la *epífora* de una palabra es una especie de desplazamiento, y un proceso que se refiere al cambio de significación en cuanto tal; 3) la metáfora es la transposición de un nombre extraño, ajeno, ἀλλότριον, es decir, que designa o pertenece a otra cosa. Este epíteto se opone a κύριον, “ordinario, corriente, común”. Por tanto, la metáfora se define en términos de desviación, y el uso metafórico como el uso de términos raros, poéticos, rebuscados. La elección del uso común de las palabras como término de referencia anuncia una teoría de las “desviaciones”, que se convertirá, en algunos autores contemporáneos, en el criterio de la estilística; 4) de la idea de uso común a la de sentido propio hay un paso: es la oposición tradicional entre propio y figurado, paso que dará la retórica posterior a Aristóteles; 5) en la noción de uso “ajeno o extraño” aparece también la idea de sustitución, que luego se opondrá vivamente (en el siglo XX) a la idea de interacción. La palabra metafórica está en lugar de una palabra no metafórica que se habría podido emplear (si existiera). La metáfora, entonces, hace presente una palabra tomada de otro campo y sustituye a una palabra posible, pero ausente. En conclusión, la idea de ἀλλότριον relaciona tres nociones distintas: la de desviación con respecto al

¹⁸ Según RICOEUR (1980 [1975]: 22 y más profundamente en 46-69), hay una única estructura de la METÁFORA, pero con dos funciones: la que se apoya en el acto creativo y la que se apoya en la persuasión. De allí su doble aparición en la *Poética* y la *Retórica*.

¹⁹ Estos dos primeros tipos son, para la retórica tradicional y moderna, estrictamente SINÉCDOQUES.

²⁰ Arist. *Po.* 1457b 6-9.

uso común, la de préstamo de un campo de origen y la de sustitución con respecto a una palabra común ausente, pero disponible. En cambio, la oposición entre sentido propio y figurado, familiar a la tradición posterior, no parece implicada en la idea de Aristóteles.

La IDEA DE SUSTITUCIÓN es la que se presenta más cargada de consecuencias: si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, ya que, si existe, el término ausente puede reponerse, y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo. Estas dos consecuencias de una teoría puramente sustitutiva caracterizarán el estudio de la metáfora en la retórica clásica.

En cuanto a la valoración del filósofo, construir bien las metáforas (literalmente: “metaforizar” bien, εὖ μεταφέρειν) es percibir bien las semejanzas (τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν)²². Hasta ahora se había hablado de semejanza indirectamente a través de la analogía, cuyo análisis consiste en descubrir una identidad o una similitud entre dos relaciones. La metáfora, o más bien el metaforizar, la dinámica de la metáfora, descansaría entonces en la percepción de lo semejante.

En la *Retórica* el Estagirita define el *SÍMIL* y lo considera, en seis oportunidades, como una forma particular de *METÁFORA*²³: por tanto, se establece entre ambos

²¹ Seguimos en este razonamiento a RICOEUR (1980 [1975]: 23-39).

²² *Rh.* 1459a4-8: μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ’ ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφύϊας τε σημεῖον ἔστι τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν: “*pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza*”.

²³ **1.** *Rh.* 1406b205: “Ἔστιν καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορὰ· διαφέρει γὰρ μικρόν· ὅταν μὲν γὰρ εἶπη τὸν Ἀχιλλεῖα “ὡς δὲ λέων ἐπόρουσεν”, εἰκὼν ἔστιν, ὅταν δὲ “λέων ἐπόρουσε”, μεταφορὰ· διὰ τὸ γὰρ ἄμφω ἀνδρείους εἶναι, προσηγόρευσεν μετενέγκας λέοντα τὸν Ἀχιλλεῖα. Χρήσιμον δὲ ἡ εἰκὼν καὶ ἐν λόγῳ, ὀλιγάκις δέ· ποιητικὸν γάρ: “*La imagen es también metáfora, ya que la diferencia es pequeña; porque si se dice que Aquiles ‘saltó como un león’, es una imagen, mas cuando se dice que saltó el león, es una metáfora, pues, por ser ambos valientes, llamó león en sentido traslaticio a Aquiles. La imagen es útil también en el discurso, mas pocas veces, porque es de poesía*”; **2.** 1406b25-26: οἰστέαι ὥσπερ αἱ μεταφοραὶ· μεταφοραὶ γὰρ εἰσι διαφέρουσαι τῷ εἰρημένῳ: “*Hay que aplicarlas como las metáforas, porque son metáforas que difieren en lo que hemos dicho*”; **3.** 1407a14-15: πάσας δὲ ταύτας καὶ ὡς εἰκόνας καὶ ὡς μεταφορὰς ἔξεστι λέγειν, ὥστε ὅσαι ἂν εὐδοκιμῶσιν ὡς μεταφοραὶ λεχθεῖσαι, δῆλον ὅτι αὐταὶ καὶ εἰκόνας ἔσονται, καὶ αἱ εἰκόνας μεταφοραὶ λόγουδεόμεναι: “*Todas éstas se pueden decir lo mismo como imágenes que como metáforas, de manera que las que son celebradas dichas como metáforas, es evidente que las*

conceptos un paralelo. El elemento que se agrega es una interpretación en términos de discurso, opuesta a la definición en términos de nombre y de denominación. El rasgo esencial de la comparación es, en efecto, su carácter discursivo: para hacerla se necesitan dos términos, igualmente presentes en el discurso: se necesitan, en nuestra terminología, el *illustrans* y el *illustrandum*. Sin embargo, RICOEUR afirma que la intención de Aristóteles no es explicar la metáfora por la comparación, sino la comparación por la metáfora. Esta subordinación la señala seis veces, y es significativa porque la retórica posterior no lo seguirá en este punto. Para Aristóteles la *METÁFORA* parece ser lo primordial y para muchos es claro que concibe el *SÍMIL* como una metáfora desarrollada o explicitada²⁴, y no lo contrario. Pero lo primordial es que Aristóteles percibe que *METÁFORA* y *SÍMIL* se basan en el mismo mecanismo: para que haya una *IMAGEN*, se necesita el citado elemento común a dos términos presentes, LO SEMEJANTE (τὸ ὅμοιον)²⁵. Con todo, el Estagirita valora el *SÍMIL* como inferior a la *METÁFORA*, que es una visión inmediata²⁶. El análisis gramatical de la comparación confirma su dependencia de la metáfora; la diferencia reside en la presencia o ausencia del término de comparación: nexo comparativo, verbo o adjetivo. Para Aristóteles, la ausencia del término de comparación en la metáfora no implica que ésta sea una

mismas serán también imágenes, y que las imágenes son metáforas carentes de una palabra"; 4. 1410b17-20: ἔστιν γὰρ ἡ εἰκῶν, καθάπερ εἴρηται πρότερον, μεταφορὰ διαφέρουσα προθέσει· διὸ ἦττον ἡδύ, ὅτι μακροτέρως καὶ οὐ λέγει ὡς τοῦτο ἐκεῖνο· οὐκοῦν οὐδὲ ζητεῖ τοῦτο ἡ ψυχὴ. "Pues es la imagen, como hemos dicho antes, una metáfora que se diferencia en que lleva delante un añadido; por eso es menos agradable, ya que es una expresión más larga; y tampoco dice que esto es tal, pues no busca el alma eso tampoco"; 5. 1412b34-35: εἰσὶν δὲ καὶ αἱ εἰκόνες, ὡσπερ εἴρηται καὶ ἐν τοῖς ἄνω, ἀεὶ εὐδοκιμοῦσαι καὶ ἐν τοῖς ἄνω, ἀεὶ εὐδοκιμοῦσαι τρόπον τινὰ μεταφοραὶ· ἀεὶ γὰρ ἐκ δυοῖν λέγονται, ὡσπερ ἡ ἀνάλογον μεταφορὰ "Son también las imágenes, como se ha dicho más arriba, de alguna manera metáforas siempre estimadas, porque siempre se dicen a partir de dos términos, como la metáfora por analogía"; 6. 1413a 15-16: Καὶ αἱ παροιμίαι μεταφοραὶ ἀπ' εἶδους ἐπ' εἶδος εἰσὶν: "También los proverbios son metáforas que van de especie a especie".

²⁴ La frase αἱ εἰκόνες μεταφοραὶ λόγου δεομένην (1407a14) admite dos interpretaciones: 1) "los símiles son metáforas que necesitan explicación" o 2) "los símiles, si les falta una palabra <como ὡς> son metáforas".

²⁵ Lo semejante del filósofo equivale a lo que hemos llamado con anterioridad *tertium comparationis*, fundamento, rasgo o rasgos comunes y que luego denominaremos, en términos del análisis semántico *el sema o semas en común* de los dos miembros de la imagen.

²⁶ Rb. 1406b.

comparación abreviada, sino lo contrario: que la comparación es una metáfora desarrollada.

Dentro de la retórica griega, la evolución ulterior de la terminología es conocida²⁷, pero no aporta elementos dignos de mención, excepto por el estudio que de la *IMAGINACIÓN* hace el cap. 15 del *Tratado de lo Sublime*. Allí se utiliza la palabra φαντασίαι en plural para designar el conjunto de las figuraciones mentales (εἰδωλοποιῆαι, § 1), que hacen que “te parece ver lo que dices y lo pones ante los ojos del oyente”. Esta definición corresponde bastante bien a nuestra noción de imaginación, en cuanto a facultad de crear imágenes mentales, y es un antecedente de lo que en nuestra primera definición sosteníamos como “representación mental de una sensación”.

Al pasar a la retórica latina²⁸, Cicerón²⁹ y Quintiliano³⁰ son fieles a la tradición aristotélica y retoman en lo esencial su teoría: la metáfora nace de la transferencia de sentido de una palabra a otra. La *Retórica a Herenio* trata en IV 59 la figura llamada SIMILITUDO (comparación desarrollada) y en IV 62 la IMAGO, que es la “relación de una forma con otra a partir de una cierta semejanza”. En 61 se encuentra una alusión a la metáfora: “a partir de la misma semejanza, ahora hacemos de las palabras un uso metafórico”³¹. Para los autores latinos, estas figuras se ven sujetas a su función de *ornatus*: tienden a “animar la expresión”, a “contribuir a la belleza del estilo”. Pero en esta tradición aparece por primera vez la distinción entre *METÁFORA* y *METONIMIA*³² y se introduce la *brevitas* como medida de la diferencia entre *METÁFORA* y *SÍMIL*: para Quintiliano, la *METÁFORA* es *similitudine brevior* (VIII 6, 9); por tanto, parece subordinar la *METÁFORA* a la comparación lógica, que ella se limitaría a “contraer”. Para Cicerón, que sigue a Aristóteles, la metáfora se ajusta al sentido porque hace avanzar el espíritu: capta las cosas sintéticamente, en su totalidad, ajusta lo sensible a lo racional. La metáfora

²⁷ Cf., entre otros, BOMPAIRE (1977: 356-357).

²⁸ Sobre este aspecto, cf. MICHEL (1977: 360-367).

²⁹ En *De oratore* III 155-170 y *Orator* 93; 134 Cicerón, con el fin de designar la *METÁFORA*, emplea la perífrasis *transferre verbum* o el término *translatio*.

³⁰ *Inst.* VIII 6, donde utiliza, además de los términos griegos, el latino *translatio*.

³¹ “Ex eadem similitudine nunc per translationem verba sumimus”.

³² Cic. *Orator* 94 y *De oratore* III 167.

aparece así como el modo de establecer una mediación entre lo sensible y lo inteligible, entre la apariencia y la idea. Según la teoría estética de Cicerón, que es de origen aristotélico y platónico a la vez, la belleza, conforme a la naturaleza, se confunde con la utilidad, pero en seguida la sobrepasa, porque, por definición, encuentra en sí su perfección³³. Si pasamos de la metáfora a la imagen propiamente dicha, ésta trabaja directamente sobre los sentidos por medio de la imaginación y produce una impresión más fuerte que la simple exposición racional. La *subiectio ante oculos* pone así la imaginación en lugar de la visión directa para obtener los mismos efectos. El punto de vista ha cambiado: no se examina la metáfora como un signo o una palabra, sino que se busca el rol de la imagen en la continuidad de un texto³⁴.

El ocaso de la retórica, que ciertos neoretóricos estructuralistas³⁵ atribuyen a la reducción progresiva de su campo de acción (a la teoría de la elocución, luego a una clasificación de figuras, y de éstas a una teoría de los tropos, que sólo prestó atención al par metáfora-metonimia), proviene en cambio, para RICOEUR, de un error inicial que afecta a la teoría misma de los tropos: la “dictadura” de la palabra en la teoría de la significación y, por tanto, la reducción de la metáfora a un simple adorno. El tropo, al no “enseñar nada”, tiene una función decorativa y ornamental; su finalidad es agradar, dando colorido al discurso y vestido a la expresión desnuda del pensamiento. Pero si Aristóteles es el iniciador de ese modelo, es en razón del lugar central dado al nombre en la enumeración de los constitutivos de la *lexis* y por la referencia al nombre en la definición de la metáfora. Pero otros rasgos de la descripción de Aristóteles no consienten su reducción al modelo considerado: la diferencia entre metáfora y comparación estriba en dos formas de predicación: ser y ser como. Al mismo tiempo, la operación que consiste en dar a una cosa el nombre de otra revela su parentesco con la operación predicativa. Al parecerse a un enigma, la metáfora reclama más bien una teoría de la tensión que una teoría de la sustitución. Así, a pesar

³³ Cic. *De oratore* III 157-161 y 178-180.

³⁴ Cic. *De oratore* II 265, II 356ss, III 207.

³⁵ GENETTE (1982 [1970]: 203-222).

de ser el indicador del modelo que triunfará en la retórica hasta el siglo XX, Aristóteles proporciona también algunos de los elementos que harán fracasar ese modelo.

Ya en el siglo XIX, el tratado de Pierre FONTANIER³⁶ constituye el trabajo que más se acerca al modelo retórico³⁷. Allí se afirma la primacía de la palabra, en relación con la cual se define el sentido, y la teoría de la palabra prevalece sobre la de la proposición, por la que la teoría de los tropos se regirá por aquella y no por ésta. FONTANIER encara el rasgo de la figura que la neoretórica llamará “desviación”, y que él explica diciendo que *“el discurso, en su expresión de las ideas, de los pensamientos o de los sentimientos, se aleja más o menos de lo que hubiera sido su expresión simple y común”*.

FONTANIER construye de modo sistemático la lista de las especies de tropos, y establece tres grupos de relaciones distintos de los cuatro tipos de metáfora de Aristóteles. Distingue así:

1. las relaciones de correlación o correspondencia, por la que entiende la relación entre dos objetos, cada uno de los cuales forma *“un todo absolutamente aparte”*, es decir, la metonimia, que se diversifica a su vez según la variedad de las relaciones que satisfacen la condición general de la correspondencia;
2. las relaciones de conexión, en la que dos objetos forman un *“conjunto, un todo, físico o metafísico, en el que la existencia o la idea de uno se halla comprendida en la existencia o idea del otro”*, donde aparece la sinécdoque con numerosas especies (correspondencia y conexión designan relaciones que se distinguen como la exclusión y la inclusión) y
3. las relaciones de semejanza, donde la metáfora *“abarca muchos más campos”* que los otros tropos, *“pues entran en su dominio no sólo el nombre, sino también el adjetivo, el participio, el verbo y, en fin, todas las clases de palabras”*. La metáfora actúa sobre toda clase de palabras, mientras los otros dos tropos sólo afectan a la designación por los nombres.

³⁶ *Les Figures du discours* (1830). Introduction de Gérard Genette (Paris, 1968) 41, 99 (Notions préliminaires, 39, 53-55).64, 79, 87, 279.

³⁷ Puede considerarse un antecedente el trabajo de César DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, 1730.

Esta extensión tal vez prefigura una teoría predicativa de la metáfora, lo que se aproxima a la distinción entre *tenor* y *vehículo* de RICHARDS. La metáfora no nombra, sino que caracteriza lo nombrado. Este carácter predicativo se confirma porque la analogía se da en realidad no entre objetos sino entre ideas, y la relación se establece en relación al espíritu que ve.

Aunque parcialmente abandonada desde el punto de vista teórico, la teoría de la sustitución metafórica sigue operando en las definiciones de los manuales de retórica, como el de CUDDON³⁸ y el de LAUSBERG³⁹.

1.2.2 Teoría de la interacción

Las definiciones de ARISTÓTELES y de FONTANIER no superaban, en lo fundamental, el plano de la definición nominal, y estudiaban la palabra, dejando de lado el discurso. Debemos llegar al siglo XX para encontrarnos con una teoría alternativa sobre la esencia y funciones de la metáfora, y esto sucede en el contexto del New Criticism, de mano de I. A. RICHARDS⁴⁰. En su libro *The Philosophy of Rhetoric*⁴¹, la teoría de la metáfora queda vinculada no sólo a una semántica de la frase, sino a una nueva definición de la retórica, de carácter filosófico⁴², opuesta a cualquier taxonomía: no se hace ningún intento de clasificar las figuras. La teoría de la sustitución cederá su lugar a la TEORÍA DE LA INTERACCIÓN, que es una teoría del enunciado metafórico. Como INTERACCIÓN, la metáfora es la presencia simultánea tanto del *illustrans* cuanto del *illustrandum* en una expresión cuyo significado es

³⁸ CUDDON (2001 [1998]: II, 475-477) la define como “figura de dicción en la que se describe una cosa en términos de otra y supone en general una comparación implícita”.

³⁹ LAUSBERG (1980 [1960]: II, 57 y 61): “El tropo (τρόπος) se define como VERBORUM IMMUTATIO. De la COPIA VERBORUM se toma una palabra que se pone en lugar de otra empleada en el sitio y sentido natural dentro de la frase. El tropo en cuanto IMMUTATIO pone una palabra no emparentada semánticamente en el lugar de un VERBUM PROPRIUM”. “La metáfora o translatio es la forma breve de la comparación”.

⁴⁰ SILK (1974) y NÜNLIST (1998) adhieren sin más a esta teoría para sus respectivos estudios..

⁴¹ RICHARDS (1936: caps V y VI, sobre la metáfora).

⁴² “La retórica es una disciplina filosófica cuyo objeto es el dominio de las leyes fundamentales del lenguaje”. RICHARDS (1936: 7).

resultado de un intercambio de pensamientos⁴³. Una idea no se reemplaza con otra, sino que ambas se encuentran en un campo de tensión, es decir, interactúan entre sí. RICHARDS critica la distinción clásica entre sentido propio⁴⁴ y sentido figurado. Las palabras no tienen significación propia: es el discurso el que “hace sentido” de modo indiviso⁴⁵. La metáfora mantiene dos pensamientos sobre cosas diferentes simultáneamente activos en el seno de una palabra o de una expresión simple, cuya significación es el resultado de su interacción. No es un desplazamiento de las palabras sino una relación entre pensamientos, una transacción entre contextos⁴⁶. Así, la metáfora no es un tropo, una desviación, sino un hecho de predicación, una atribución insólita a nivel del discurso-frase, que es el medio privilegiado para la expresión de significaciones concentradas y saturadas, imposibles de lograr por otros medios⁴⁷. RICHARDS propone llamar **tenor** a la idea subyacente y **vehículo** a aquella bajo cuyo signo se percibe la primera⁴⁸. Entiende por tenor “*la cosa de la que estamos hablando, el sentido general de una metáfora*”, y por vehículo “*la imagen que corporiza el tenor, el elemento análogo*”, mientras que “*el rasgo o rasgos comunes*” son denominados fundamento⁴⁹. La metáfora no es vehículo, sino un todo formado por dos mitades. Esta metáfora total produce un significado que no equivale sólo al tenor, sino que emerge de la interacción de ambos⁵⁰. Este vocabulario aleja cualquier alusión a un sentido propio. No se puede hablar del tenor aparte de la figura y tratar al vehículo como un adorno sobreañadido. La metáfora se engendra por la presencia

⁴³ STEINER (1986: 9-10).

⁴⁴ Según RICHARDS (1936: 71) La creencia en que las palabras poseen una significación propia sería un vestigio de la teoría mágica de los nombres.

⁴⁵ RICHARDS (1936: 40) lo llama TEOREMA CONTEXTUAL DE LA SIGNIFICACIÓN.

⁴⁶ Según ORTONY, REYNOLDS & ARTER (1978: 919-943) la teoría de la interacción intenta ir más allá de la teoría de la comparación, que se queda en el nivel de los rasgos, para discutir un modo de percepción o un modo de pensamiento que abstrae alguna forma de relación entre los dos temas de la metáfora.

⁴⁷ AGÍS VILLAVERDE (1995: 135).

⁴⁸ En idioma alemán vehículo es BILDSPENDER (“*el que suministra la imagen*”) y tenor BILDEMPFAÑGER (*el que captura la imagen*). Cf. KURZ (1982: 22)

⁴⁹ RICHARDS (1936: 96-98 y 117). Es una de las terminologías más existosas, y utilizada por S. ULLMANN en sus estudios sobre la imagen (Cf. ULLMANN 1968 [1964]: 218-219, etc. y 1978 [1973]: 93, etc.).

simultánea de ambos y por su interacción. El complejo afectivo provocado por la metáfora reside en la relación de tensión entre vehículo y tenor.

Por otra parte, el fundamento de la metáfora no descansa necesariamente en una semejanza directa entre tenor y vehículo; puede provenir de una actitud común. Para RICHARDS comparar no sólo es apreciar una semejanza: puede consistir en poner dos cosas juntas para permitirles actuar a la vez, o en captar ciertos aspectos de una de ellas a través de la presencia simultánea de la otra. A veces la teoría de la tensión permite tanto la desemejanza como la semejanza⁵¹. La metáfora, más que dar cuenta de una semejanza preexistente, crea dicha similaridad.

DUCROT-TODOROV⁵² hacen una crítica interesante a la interacción de RICHARDS. Su afirmación de que la metáfora nace de la simple coexistencia o interacción de dos sentidos se basa en la idea, profesada igualmente por críticos semantistas como Tinianov, Winkler y Empson de que la palabra no tiene sentidos fijos y mutuamente exclusivos, sino que es un mundo semántico potencial que se realiza de manera diferente en cada contexto. La metáfora perdería entonces su especificidad y no sería más que un caso, entre otros, de la polisemia. Aquí puede criticarse que se describe un objeto por los efectos que produce. En realidad, la metáfora es un mecanismo lingüístico y una de sus efectos es que varios sentidos de una misma palabra entran en relación.

Sin duda, aunque los creadores de la teoría de la interacción quisieron excluir la teoría de la sustitución por completo, esto es imposible, porque: 1) las palabras poseen efectivamente un sentido en el que la mayoría está de acuerdo y 2) la palabra sigue siendo la portadora del efecto de sentido metafórico. Lo que hace la teoría de la

⁵⁰ FRIEDMAN (1953).

⁵¹ Así también lo interpreta WAGGONER (1990), quien establece cuatro características enfatizadas por los teóricos de la interacción: 1) las metáforas no son equivalentes o reducibles a símiles o analogías; 2) las metáforas no pueden ser parafraseadas sin pérdida de significado; 3) las metáforas involucran tanto similitudes como diferencias entre sus componentes y 4) las metáforas involucran tensión.

⁵² DUCROT-TODOROV (1995 [1972]: 315-317).

interacción es ampliar el marco meramente sustitutivo de la teoría clásica⁵³ y reemplazar la división entre un significado propio y uno derivado con la distinción entre *significación*, en la que “*un significante significa un significado*” y *simbolización*, en la que “*un primer simbolizado significa un segundo simbolizado*”⁵⁴.

Quien sucede a RICHARDS en su línea teórica es BLACK⁵⁵, quien retoma las tesis fundamentaes de un análisis semántico de la metáfora a nivel de todo el enunciado para así explicar el cambio de sentido que se concentra en la palabra, proponiéndose elaborar la GRAMÁTICA LÓGICA DE LA METÁFORA. La metáfora es un enunciado entero, pero la atención se concentra en una palabra particular cuya presencia justifica que el enunciado se considere metafórico. En dicho enunciado, ciertas palabras se emplean metafóricamente y otras no. Esto lo distingue del proverbio, la alegoría y el enigma, y permite corregir la distinción entre TENOR y VEHÍCULO, que para BLACK tiene el defecto de referirse a ideas o pensamientos y presenta significaciones demasiado fluctuantes para cada uno de los términos. La palabra metafórica puede aislarse del resto de la frase y se la designa como FOCO. El MARCO es el resto de la frase. El vocabulario más preciso de BLACK permite definir con más exactitud la intercción entre el sentido indiviso del enunciado y el sentido focalizado de la palabra. La metáfora de interacción es insustituible y, por lo mismo, intraducible sin pérdida de contenido cognoscitivo; al ser intraducible, es portadora de significación: enseña. El FOCO opera no en virtud de su significación lexical ordinaria, sino por el sistema de lugares comunes asociados, es decir, en virtud de las opiniones en las que el hablante de una comunidad lingüística está comprometido. Como un filtro o pantalla, la metáfora suprime ciertos detalles y acentúa otros, organiza nuestra visión del MARCO. Hay un contenido cognoscitivo de la metáfora, en contraste con la información nula que le asigna la teoría de la sustitución. El funcionamiento de la

⁵³ De acuerdo con BENVENISTE (1967) el signo –la palabra– es una unidad semiótica (donde operaría la teoría sustitutiva); la frase, por el contrario, sería la unidad semántica (donde operaría cualquier teoría del enunciado metafórico).

⁵⁴ STEINER (1986: 6).

⁵⁵ BLACK (1966: 38).

interacción hace que el lector reflexione sobre la importancia del contexto y de las connotaciones que hace surgir el FOCO. Cuando se afirma “*el hombre es un lobo*” no se trata de que el lector conozca los significados literales de la palabra *lobo* sino lo que BLACK denomina los sistemas tópicos que la acompañan. Para que sea eficaz, no importa que los lugares comunes sean veraderos, sino que se evoquen presta y espontáneamente⁵⁶. Hay una serie de creencias acerca de lo que el significado literal de la palabra representa, que es un patrimonio común de una comunidad lingüística⁵⁷.

Dentro de la teoría de la interacción también trabaja HRUSHOVSKI⁵⁸, para quien la metáfora no es una unidad lingüística sino un patrón semántico-textual, y los patrones semánticos en los textos no pueden ser identificados con unidades de sintaxis. En literatura las metáforas no son unidades estáticas, discretas, sino patrones dinámicos, que cambian en el *continuum* textual, sensibles al contexto. La propuesta central del autor es que la unidad básica de la integración semántica no es una oración sino un MARCO DE REFERENCIA (MR), que es cualquier *continuum* de dos o más referentes con los que partes de un texto o sus interpretaciones se pueden relacionar. Puede indicar un objeto, una escena, una situación, una persona, un estado de las cosas, un estado mental, una historia, una teoría; puede ser real, hipotético o ficcional.

Para el estudioso los términos de RICHARDS, **tenor** y **vehículo**, implican una limitación de la metáfora a una teoría de la sustitución unidireccional, pues supone que el **vehículo** está en lugar de un **tenor** y que ese **tenor** está ausente del texto. Pero en otros casos ambos MR pueden estar presentes en el texto. Por su parte el par alternativo de BLACK, **foco** y **marco**, está formulado en términos sintácticos, limitados a una oración. Para HRUSHOVSKI cualquier metáfora requiere una transferencia metafórica de un MR a otro. El MR al que se hace la transferencia puede llamarse BASE, y el otro MR SECUNDARIO. Conserva el término de BLACK **marco**

⁵⁶ AGÍS VILLAVERDE (1995:144).

⁵⁷ BLACK (1966 [1962]: 50).

⁵⁸ HRUSHOVSKI (1984: 7, 12, 16-17).

para la parte específica de la BASE con la que una parte del MR SECUNDARIO, como un **foco**, se relaciona.

GLICKSOHN & GOODBLATT⁵⁹ sugieren utilizar, en lugar de **marcos de referencia** o **esferas**, CAMPOS SEMÁNTICOS, como terminología más apta. En esto coinciden en alguna medida con nuestra terminología, ya que el conjunto de los *illustranda* de las imágenes constituyen los CAMPOS SEMÁNTICOS que se analizan en el SISTEMA SEMÉMICO de la imaginaria⁶⁰.

1.2.3 Teoría de la desviación

La TEORÍA DE LA DESVIACIÓN como centro del análisis de la metáfora se relaciona, por un lado, con la semántica estructural⁶¹ y, por otro, con la nueva retórica⁶², que la toma como punto de partida. Esta teoría no produce, con respecto a la tradición retórica, ninguna ruptura comparable con la de la teoría de la interacción. Eleva a un nivel científico la teoría de la sustitución y la enmarca en una ciencia general de las desviaciones y de sus reducciones. El análisis de los anglosajones debe mucho menos a la lingüística, a la que a menudo ignora, que a la lógica proposicional, que ubica la cuestión a nivel de la frase y trata la metáfora en el marco de la predicación. La neoretórica, en cambio, se construye sobre la base de una lingüística que refuerza el lazo entre metáfora y palabra y consolida la tesis de la sustitución.

El tropo, la figura de sustitución a nivel de la palabra, se encuadra en el concepto más general de DESVIACIÓN. De acuerdo, por ejemplo, con el modelo teórico-analítico de H. F. PLETT⁶³, toda figura es una unidad lingüística que constituye un desvío, y la elocución retórica es un sistema de desvíos lingüísticos. La que abrió

⁵⁹ GLICKSOHN & GOODBLATT (1993: 84).

⁶⁰ Vide infra.

⁶¹ GREIMAS (1987 [1966]).

⁶² GRUPO M (1987 [1982]).

⁶³ MAYORAL (1994: 37)

el camino al concepto de desviación es la **estilística** de COHEN⁶⁴, quien afirma que el estilo es una desviación con respecto a una norma: un defecto voluntario. Ahora bien, ¿con respecto a qué grado retórico cero puede percibirse o medirse la distancia, la desviación? GENETTE⁶⁵ propone medir la distancia de un lenguaje real a otro virtual, teniendo por testigo la consciencia del hablante o del oyente. Este lenguaje virtual no es restituible por una traducción a nivel de las palabras, sino por una interpretación a nivel de la frase. COHEN elige como punto de referencia no el grado cero absoluto, sino uno relativo, el uso del lenguaje menos marcado desde el punto de vista retórico, el menos figurado: el lenguaje científico. Es la aproximación más ajustada al lenguaje neutro, y sería el grado cero del estilo. Para el GRUPO M, el grado retórico cero es construido (ni virtual ni real): sería un discurso reducido a sus semas esenciales. Esto permite distinguir en el discurso figurado la parte que no ha sido modificada o “base” y la que ha experimentado desviaciones retóricas. El hablante o el oyente descubren la desviación que lleva una marca, una alteración, positiva o negativa, del nivel normal de redundancia que constituye un saber implícito de todo usuario de una lengua.

Ahora bien, la metáfora no es la desviación propiamente tal sino la reducción de la desviación, el procedimiento por el que el hablante reduce la desviación cambiando el sentido de una de las palabras. Primero se plantea la desviación o impertinencia, que es la violación del código de la lengua a nivel sintagmático. Luego se reduce la desviación por medio de la metáfora, que se realiza a nivel paradigmático. La desviación semántica altera la relación significativa habitual entre significantes y significados llamada denotación y establece relaciones significativas nuevas, no convencionales, halladas por el poeta a partir de su manera de asociar los distintos aspectos de la realidad. Esta modificación de la relación significativa es la connotación⁶⁶ y se da en las figuras que pasan a llamarse, globalmente,

⁶⁴ COHEN [1970- 1966]: 13.

⁶⁵ GENETTE (1970 [1966]).

⁶⁶ Según GENETTE (1970 [1966]: 243-244), la técnica de las imposiciones de sentido que tiene la figura es lo que se llama CONNOTACIÓN. La connotac es rica y compleja: es ambigua, porque apunta a lo real y lo figurado a la vez, concreta y motivada, porque se elige designar algo por un detalle

METASEMEMAS⁶⁷. Dentro de ellas, la metáfora es la figura que afecta el nivel léxico-semántico de la lengua, que se funda en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan.

Entonces, el efecto de sentido se da a nivel del discurso, pero se relaciona con operaciones ejercidas sobre los átomos de sentido de rango infralingüístico. El análisis del significado se lleva más allá del lexema, más allá del núcleo semántico de la palabra, hasta el nivel de los semas, los rasgos distintivos del significado. El nivel estratégico de la semántica estructural se desplaza de la palabra al sema. Los dos términos que participan en la metáfora co-poseen semas. De la interacción de los semas comunes resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados. En la metáfora no hay una sustitución de sentidos, sino una MODIFICACIÓN DEL CONTENIDO SEMÁNTICO DE LOS TÉRMINOS ASOCIADOS. Para RICHARDS los términos, al asociarse, aportaban “semas” (aunque él no los denominaba así) para producir una significación excedente, de mayor grado de complejidad y novedad. En los rasgos no comunes radicaba la originalidad de la figura, porque al impedir la superposición completa de los significados, creaba una tensión. En la TEORÍA SEMÁNTICA DE LA DESVIACIÓN, se parte de estos rasgos no comunes para desencadenar el mecanismo de reducción, pues la metáfora atribuye a los dos sememas (uno de los cuales sí corresponde a una sustitución del significante) las propiedades que estrictamente sólo valen para su intersección. La incompatibilidad semántica de los semas no análogos es una

particular. Es una desviación sensible impresa en la significación y una cierta modalidad de visión y de intención. Esta modalidad es, para la retórica, lo propio de la expresión poética.

⁶⁷ BERISTÁIN (1988: 142).

señal que invita al destinatario a seleccionar⁶⁸ entre los elementos de significación constitutivos del lexema aquellos que no son incompatibles con el contexto⁶⁹.

Desde nuestro punto de vista, y siguiendo en parte la crítica de RICOEUR, no existe propiamente hablando ningún conflicto entre la teoría de la sustitución (o de la desviación) y la teoría de la interacción. Ésta describe la dinámica del enunciado metafórico; la renovada teoría de la sustitución describe el impacto de esta dinámica sobre el código lexical, donde ella descubre una desviación; de este modo, en términos de BENVENISTE, ofrece un equivalente semiótico del proceso semántico. Los dos enfoques se fundan en el carácter doble de la palabra: como lexema, es una diferencia en el código lexical, y en este sentido la afecta la desviación paradigmática descrita por COHEN; como parte del discurso, participa del sentido que pertenece a todo el enunciado; según esta segunda particularidad la afecta la interacción que nos describe la teoría llamada, precisamente de la interacción.

1.2.4 Teoría cognitivista

La TEORÍA COGNITIVISTA de la imagen y la metáfora, muy en boga en el ambiente académico estadounidense en los últimos veinticinco años, fue oficialmente inaugurada por LAKOFF & JOHNSON en su hoy ya clásico *Metáforas de*

⁶⁸ El estudio de KONRAD (1939), desde una posición intermedia lógico-lingüística, ya había introducido la teoría de la abstracción metafórica, que anticipa las teorías que explican la met como una alteración de la composición sémica de un lexema y principalmente por reducción sémica. La abstracción no consiste en percibir el orden de una estructura sino en “olvidar”, en eliminar (propiamente “hacer abstracción de”) varios atributos que el término metaforizado evoca en nosotros en su uso normal.

⁶⁹ LE GUERN (1978 [1973]). Ahora bien, dentro de la teoría de la desviación se destaca la propuesta del Grupo M (1987 [1982]), para quien la modificación del sentido del lexema resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas. En otros términos, la metáfora es el producto de dos sinécdoques. Formalmente, la metáfora conduce a un sintagma en el que aparecen contradictoriamente la identidad de dos significantes y la no identidad de los dos significados correspondientes. Este desafío a la razón lingüística suscita un proceso de reducción por el cual el lector va a intentar validar la identidad. La supresión parcial de semas crea la sinécdoque generalizante, y la adición simple la sinécdoque particularizante. La ret general explica la sustitución por un ordenamiento de semas resultante de la adición y de la supresión, quedando sin

*la vida cotidiana*⁷⁰. Más tarde, TURNER⁷¹ y LAKOFF & TURNER⁷² extendieron la perspectiva de la lingüística cognitiva a un análisis de las metáforas literarias. Este proceso se encuadra en el advenimiento del estudio empírico de la literatura y el abandono de la interpretación crítico-teórica de los textos literarios como el objetivo central de investigación, reemplazada por las explicaciones psicológicas de los procesos cognitivos que subyacen a la comprensión de los TEXTOS LITERARIOS como LITERATURA⁷³. Para esta teoría, el lenguaje metafórico es una forma básica de cognición⁷⁴, y la metáfora es fundamentalmente conceptual, no lingüística: no es una figura de discurso sino un modo de pensamiento. Para el paradigma cognitivo⁷⁵, la expresión lingüística surge de adaptaciones estratégicas de los esquemas corporales que proyectamos en nuestro entorno. El lenguaje es generado como resultado de procesos cognitivos generales que se caracterizan por principios específicos que restringen los mapeos a través de los espacios mentales. La teoría cognitiva de la metáfora es por tanto una versión radical del constructivismo y subsume la expresión lingüística en parámetros conceptuales y de comportamiento más amplios. A partir de estos presupuestos pueden extraerse cuatro consecuencias:

- 1) LOS SÍMILES SON METÁFORAS. La retórica tradicional unía la comparación del símil a la paráfrasis literal y evaluaba la forma condensada de la metáfora como compleja y sofisticadamente multifuncional. Los estudios recientes han tendido a disminuir este contraste. En lugar de ver los símiles como metáforas explicadas, ambos se consideran miembros de la misma categoría cognitiva.

modificar una parcela del sentido inicial, la base. El resultado principal es que la sinécdoque asciende al primer lugar.

⁷⁰ LAKOFF (1995 [1980]). Además de los autores específicamente reseñados, cf., entre otros, TURNER (1992: 725-736); STEEN (1999: 499-522); SHEN (1992: 567-574); SOVRAN (1993: 25-48); LAKOFF (1994: 206-207); FLUDERNIK, FREEMAN & FREEMAN (1999: 386-387); FREEMAN (1999: 443-460).

⁷¹ TURNER (1987).

⁷² LAKOFF & TURNER (1989).

⁷³ STEEN (1999).

⁷⁴ SHANON (1992: 678).

2) SE BORRA LA DICOTOMÍA ENTRE METÁFORA Y METONIMIA: las oposiciones binarias entre similaridad y contigüidad, eje paradigmático y sintagmático han colapsado. El abordaje cognitivo las ha integrado en modelos de transferencias de imagen relacionadas con el marco. La similaridad de sentido (metáfora) y la similaridad de contexto (metonimia) sirven para producir poeticidad o literariedad. Son estrategias (como la similaridad de sonido: rima y aliteración) que se pueden sobreimponer al flujo de las palabras dentro de los límites del sintagma.

3) Se ha deconstruido el esquema de RICHARDS **vehículo-tenor-fundamento** y se lo ha reemplazado por el esquema ESFERA DE LA FUENTE-ESFERA DEL BLANCO-MAPEO (sobreimposición y adaptación, correspondencia) DE LA PRIMERA SOBRE LA SEGUNDA. La metáfora explicativa incluida en la nomenclatura se ha desplazado de lo instrumental (vehículo) a una forma procesual o constructivista. El abordaje cognitivo comienza por el elemento fuente (*illustrans*) de la comparación o metáfora y entonces intenta demostrar cómo esta fuente es “mapeada” sobre la esfera del blanco (*illustrandum*). El mapeo es el conjunto de sus correspondencias conceptuales. Más que resaltar el denominador común entre ambos (el rasgo de similaridad), el modelo FUENTE-BLANCO pone en primer término tanto el proceso de mapeo y la explotación creativa de un esquema fuente con el propósito de caracterizar el tópico del discurso, el blanco da la transferencia conceptual. Para que una metáfora sea posible, el mapeo de la naturaleza de la esfera del blanco debe coincidir en algún punto con el de la esfera de la fuente, y no se debe violar el esquema imaginativo interno o estructura esquemática de la imagen de la esfera del blanco cuando se mapea sobre ella la imagen de la esfera de la fuente: cuando se construye una imagen o metáfora la distancia entre blanco y fuente puede ser muy grande, o inesperada, pero su *tertium comparationis* debe estar incluido en el mapeo

⁷⁵ FLUDERNIK, FREEMAN & FREEMAN (1999).

interno que el sujeto (lector/ oyente/ espectador) puede realizar de acuerdo con su experiencia cognitiva⁷⁶. Esta preservación de la topología cognitiva (es decir, la estructura del esquema imaginativo) de la esfera de la fuente, de una manera coherente con la estructura inherente de la esfera del blanco se llama PRINCIPIO DE INVARIANCIA.

4) La metáfora no es una relación puntual, sino que es la expresión de un auténtico ISOMORFISMO ENTRE DOS ÁREAS DE EXPERIENCIA: las relaciones lógicas y estructurales que se establecen en el seno del campo original tienen su imagen en la constitución de los campos metafóricos. Es toda una serie de elementos del campo original lo que se recoge a través de otro conjunto de elementos del campo metafórico. El isomorfismo es el reconocimiento de un conjunto de relaciones comunes en el seno de entidades diferentes. Por eso la metáfora nos permite entender un tema relativamente abstracto o inherentemente inestructurado en términos de un tema más concreto, o al menos más altamente estructurado.

Como se verá, nuestro abordaje del tema de la imagen no se corresponde con este modelo teórico, del que sólo rescataremos el borramiento de las diferencias ESENCIALES entre símil y metáfora y entre metáfora y metonimia. En efecto, para nosotros constituyen, dentro de la IMAGEN EN SENTIDO AMPLIO, diferencias de articulación superficial que apuntan al mismo objetivo⁷⁷.

1.2.5 Las teorías de la imagen en el siglo XX

Todavía hoy es necesario que una investigación como la nuestra plantee el problema de si es “correcto” usar la palabra IMAGEN como “sinónimo” de METÁFORA,

⁷⁶ Cf. al respecto TURNER (1992: 726-731)

⁷⁷ Vide infra.

ya que una imagen, en el sentido habitual de la palabra, es algo muy distinto de una metáfora o de una comparación. Los términos IMAGEN e IMAGINERÍA han sido considerados “malos” por algunos críticos⁷⁸. Pero además de las razones filosóficas e históricas por las que muchos otros críticos las usan, hay razones técnicas que explicarán nuestra elección de dichos términos para el desarrollo de nuestro trabajo.

Según FURNBANK⁷⁹, hasta el siglo XVIII, las palabras “imagería” e “imagen” no se usaban para la literatura. En ese momento, y como reacción contra la retórica, comenzó a usarse como sinónimo de símil y metáfora. Pero la asociación permanente entre imagen/imagería y metáfora/símil se estableció a través de Coleridge, como subproducto del desarrollo que la palabra IMAGINACIÓN tuvo en la teoría romántica. A mediados del siglo XIX ya se usaba regularmente en los diccionarios como sinónimo comprensivo de símil, metáfora, y cualquier figura que denotara similitud y comparación. A fines de siglo tuvo una nueva reverberación por el movimiento simbolista, especialmente en la persona de Yeats.

Pero el gran desarrollo en el significado de la palabra IMAGEN vino a partir del MOVIMIENTO IMAGISTA. De acuerdo con Ezra Pound, su gran mentor, la imagen es “*aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo*”, definición que ofrece cuando inventa el término “imagistes” para referirse a un grupo de poetas de vanguardia como Hilda Doolittle, Amy Lowell y John Gould Fletcher. De inmediato se apodera de la dirección del grupo y expresa esta definición como parte del código poético que está empezando a formularse⁸⁰. Tal “complejo” da un sentido de libertad de los límites del espacio y del tiempo: la cualidad de instantaneidad, sin progresión temporal, propia de la pintura o la escultura. Para lograrlo, el poeta expurga todas las palabras innecesarias: corta en toda medida posible la sintaxis convencional y todas las partes narrativas y secuenciales del discurso. Aunque luego Pound abandonó la palabra, dejó una marca indeleble sobre ella. Su discípulo T. S. Eliot, gran poeta y gran creador de imágenes, es quien tal vez mejor puede ilustrar lo que una imagen significa

⁷⁸ FURNBANK (1970: 140).

⁷⁹ FURNBANK (1970: 26-61).

en la vanguardia anglosajona de comienzos del siglo XX: una figura cuyos constituyentes y, sobre todo, su *tertium comparationis*, son difíciles de identificar, salvo luego de una hermenéutica en profundidad, y que responde al máximo al concepto de tensión de RICHARDS⁸¹.

En la vanguardia francesa el concepto de imagen se opone al de metáfora para expresar la búsqueda de la máxima distancia entre *illustrans* e *illustrandum*: se convierte en la bandera del movimiento surrealista. Pierre REVERDY⁸² afirma en 1918, en su revista Nord-Sud, que la imagen es “una creación pura del espíritu”. No puede nacer de una comparación, sino de la relación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejadas, más fuerte es la imagen, y tiene más poder emotivo y realidad poética. Se opone entonces a las figuras de la retórica. La imagen es imprevisible: una epifanía⁸³. “No hay creación de imagen si se comparan dos realidades idénticas”. La excelencia de una imagen radica en la justeza de las relaciones que la crean y la dejan sin embargo inadaptable a todo objeto concreto de la realidad. La imagen suscita una sensibilidad nueva, una sensibilidad de choque. Si la imagen puede relacionarse con su etimología griega, μιμέομαι, “imitar”, puede decirse que la imagen poética es para REVERDY

⁸⁰ Lo hace en su comentario a los poemas de T. E. Hulmes en 1912.

⁸¹ Véase, por ejemplo, la imaginería acuática en dos poemas de *Prufrock y otras observaciones*, 1917:

“(…) se reía como un feto irresponsable.
Su risa era submarina y profunda
como la del viejo del mar
escondido bajo islas de coral
donde afligidos cuerpos de ahogados bajan a la deriva
en el silencio verde,
dejados caer por dedos de rompiente”. (“Mr. Apollinax”)
“Me pondré pantalones blancos de franela, y pasearé por la playa.
He oído a las sirenas cantándose unas a otras.
No creo que me canten a mí.
Las he visto cabalgar en las olas, mar adentro,
peinando el blanco pelo de las olas, echando atrás,
cuando el viento sopla, el agua, hasta ponerla blanca y negra.
Nos hemos demorado en las cámaras del mar
junto a ondinas enguimaldadas de algas, en rojo y pardo,
hasta que nos despierten voces humanas y nos ahogemos”.
 (“La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, 123-131)

⁸² REVERDY (1926 [1918]: 32).

⁸³ Tómese en cuenta el uso del mismo término con el que James Joyce describe las “iluminaciones” que son el origen de los cuentos de *Dubliners*.

imitación de lo desconocido⁸⁴. André BRETON⁸⁵ define la imagen de manera prácticamente idéntica.

En el mismo espíritu se ubican, varias décadas después, los conceptos de Jacques GARELLI⁸⁶, quien define la IMAGEN como la RELACIÓN DE DOS REALIDADES LÓGICAMENTE EXCLUSIVAS O EXISTENCIALES INCOMPATIBLES, PERO CON UN FUNDAMENTO COMÚN QUE SE SITÚA A UN NIVEL PRERREFLEXIVO.

En conclusión, el valor poético de la imagen está ligado al grado de arbitrariedad y de ininteligibilidad de la relación entre *illustrans* e *illustrandum*. Es, por tanto, relativo al grado de impertinencia que sus significados manifiestan en el enunciado, de la que depende su potencial de connotación y su carga afectiva. La imagen y la poética fundada en la imagen entendida de esta manera privilegian lo irracional al punto de hacer de ella la única causa de la poesía y de lo arbitrario el único criterio poético⁸⁷.

Pero es en el ámbito anglosajón donde los términos IMAGEN e IMAGINERÍA han resultado más exitosos en su uso por parte de los críticos literarios, sobre todo a partir de los años 30 en el contexto de los estudios shakespereanos, donde el concepto se desprende del sentido que le había otorgado la poesía de vanguardia para ser recuperado, con otro contenido, por el mundo académico.

El primero y más famoso de esos estudios fue el de Caroline SPURGEON⁸⁸. Su definición de imagen es algo confusa y mezcla planos diferentes (concepto y función), pero globalmente apunta a lo que los críticos entenderán por imagen desde entonces hasta ahora: *“Una imagen es la PINTURA ORAL usada por un poeta o prosista para ilustrar, iluminar y embellecer su pensamiento. Es un adscripción o una idea, que por comparación o analogía, establecida o entendida, con algo más, nos transmite, a través de las emociones y asociaciones que despierta, algo de la totalidad, la profundidad y riqueza del modo en que el escritor ve, concibe o ha sentido lo que*

⁸⁴ CAMINADE (1970: 25).

⁸⁵ BRETON (1924: 64-65).

⁸⁶ Jacques GARELLI, *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, (1966: 111-112).

⁸⁷ CAMINADE (1970: 138).

⁸⁸ Caroline SPURGEON, *Shakespeare's Imagery and What it tells us*, 1935.

nos está diciendo. De este nodo la imagen otorga cualidad, crea atmósfera y produce emoción de una forma en que ninguna descripción precisa, por más que sea clara o ajustada, puede hacer⁸⁹. Continúa diciendo que no tenemos que tomar la palabra de manera demasiado literal: la imagen no debe ser pensada como algo meramente visual e introduce el concepto de IMAGEN ITERADA, que es la que tiene significación temática.

El concepto de imaginería como sistema aparece en Robert HEILMAN⁹⁰: “Uno podría hablar de un sistema de imágenes como un organismo interno —una parte del todo que no podría existir sin el todo y aun una entidad que tiene partes que funcionan una con respecto a la otra. Cuando la imagen aparece se siente consciente o seminconscientemente que tiene alguna relevancia para la importancia del todo, y continúa siendo usada (con los varios grados de consciencia presumiblemente características del proceso creativo) como un modo de explorar el carácter o humor o tema durante el proceso de construcción, dejando un rastro por el cual el lector puede seguir la exploración en la obra terminada”. Definiciones semejantes aparecen en otros críticos shakespearianos, como HAEFFNER⁹¹ y CLEMEN⁹², quien la mayoría de las veces asimila los términos IMAGEN y METÁFORA, ya que afirma que las imágenes pueden aparecer “en forma de” comparación, símil, personificación, metáfora o metonimia, y también que hay imágenes que no contienen metáforas⁹³.

Sin duda, una concepción tal de la IMAGEN se engarza con los postulados del *New Criticism*, en cuyo contexto habíamos señalado la aparición, en el ámbito de los estudios clásicos, del estudio de GOHEEN⁹⁴. En efecto, desprendiéndose de la dictadura

⁸⁹ SPURGEON (1935: 8-9).

⁹⁰ Robert HEILMAN, *Magic in the Web*, Lexington (1956: 239).

⁹¹ P. HAEFFNER, *A Critical Comentary on Shakespeare's 'Richard III'* (1963: 52-56). Define: “La imaginería es una forma de metáfora o lenguaje figurado, un tipo de lenguaje pictórico”.

⁹² Wolfgang CLEMEN, *The development of Shakespeare's imagery*, London, Methuen and Co. Ltd (1977 [1951]: 3-11] se propone estudiar las imágenes en su forma y función dramática.

⁹³ Son las que definiremos más adelante como “imágenes pictóricas o del proceso sensible”.

⁹⁴ Precisamente GOHEEN (1951: 3-4) señalaba al comienzo de su introducción las pautas centrales para el estudio de la imaginería: “[Las imágenes] no sólo dan brillo o color emocional a las expresiones individuales; también señalan el progreso de la acción y desarrollan significados esenciales al conjunto. Los grupos de imágenes recurrentes forman patrones o secuencias que sirven para hacer surgir y establecer conexiones de pensamiento, emoción y juicio de parte a parte de la obra. Hay una interrelación entre la imaginería y el tema de una tragedia. El estudio de la imagen es una contribución a la comprensión de las ideas básicas de una obra y su coherencia interna. Es en gran medida a través de los patrones de imágenes que el poeta ha creado para transmitir

de la terminología retórica, y en deuda implícita con el concepto de “visión interior” heredado del romanticismo, los nuevos críticos adoptan un vocablo que, en lugar de recortar, amplía el campo de su contenido, hasta incluir tanto la presentación pictórica de mundos concretos previa representación mental cuanto las figuras basadas en algún tipo de relación, sea esta de semejanza o de contigüidad. Pero sobre todo los nuevos críticos, en cuyo seno RICHARDS presenta la teoría de la interacción metafórica, abandonan para siempre el concepto de IMAGEN como “adorno de la expresión”, para conferirle su carácter estructural y su condición de mediadora entre contenidos explícitos y temáticas implícitas.

1.2.6 ¿Por qué imagen? Nuestra adopción del término.

En este contexto debemos retomar nuestra propia inserción teórica y determinar la postura conceptual que guía nuestro análisis. Nuestra primera determinación es la de adoptar el término IMAGEN, término que corresponde al concepto vertebrador de nuestro abordaje de la tragedia de Esquilo. La adopción obedece, en primer lugar, a una cuestión técnica. En efecto, como veremos a continuación, permite extender la variable de análisis a segmentos lingüísticos no estrictamente metafóricos pero que poseen una funcionalidad semejante a la de la metáfora. En segundo lugar, el término IMAGEN está asociado a la incidencia estructural en el texto más allá del mero *ornatus*: ésta es una razón que tiene que ver con un determinado encuadre histórico y con un tipo de hermenéutica textual que se siente deudora del modo de leer de los nuevos críticos, aunque el estructuralismo y el postestructuralismo hayan dejado su marca técnica y su aparato conceptual. En tercer lugar, el término IMAGEN hace alusión a la percepción sensible y a la representación de ella derivada: centralmente visual, pero también auditiva. Esto se

y sustentar su tema que podemos saber cuál es ese tema, y es a través de esos patrones que somos llevados a compartir el entendimiento más sutil y a sentir las implicancias humanas más profundas que el poeta ha construido en su tarea”.

relaciona de modo directo con la importancia que la aparición de las imágenes en el texto tiene para la experiencia teatral. La aparición de esos segmentos permiten al espectador (y subsidiariamente al lector/investigador) “oír” el texto, “ver” la representación y “ver” con los ojos de la mente al mismo tiempo y en distintos niveles de profundización y abstracción, infraconsciente y consciente. De allí la capacidad de la IMAGEN de remitir a estructuras situadas más allá de lo lingüísticamente explícito y que tienen que ver con la *Weltanschauung* del autor, con la ideología en la que está inserto y con el imaginario global de la sociedad que lo produce como creador.

1.2.6.1 Primera ampliación del concepto: imagen, metáfora, símil. La IMAGEN EN SENTIDO ESTRICTO

Según BETHLEHEM⁹⁵, la teoría retórica contemporánea ha desfigurado el SÍMIL a través de su subordinación a las teorías de la METÁFORA, lo que tiene consecuencias críticas y teóricas. La ausencia de conectivos de similaridad en la METÁFORA y su presencia en el SÍMIL es la diferencia estructural que *prima facie* acusa al SÍMIL de “literalidad”. El conectivo se convierte en el “plus” literal que aparentemente devalúa el SÍMIL, de acuerdo con el punto de vista que campea en la retórica moderna. Mientras el *ethos* clásico veía la METÁFORA como una comparación implícita, el pensamiento moderno tiende a tratar a la COMPARACIÓN como una metáfora explícita o motivada.

Desde el punto de vista opuesto, TAILLARDAT⁹⁶ opina que los críticos contemporáneos ven en la METÁFORA una cualidad sintética, la capacidad de suscitar una “visión instantánea”, mientras afirman que la COMPARACIÓN supone la intervención del análisis y la puesta en juego de un silogismo. Pero se desentiende de la cuestión diciendo que esta controversia tiene que ver más con la psicología del

⁹⁵ BETHLEHEM (1996: 203-205).

⁹⁶ TAILLARDAT (1965: 8).

lenguaje que con la estilística, por lo cual para él METÁFORA y COMPARACIÓN son con frecuencia indisociables. Más radical es la posición de MIDDLETON MURRY, quien entiende despectivamente al “SÍMIL” y a la “METÁFORA” como asociados a la “clasificación formal de la retórica”, y aconseja sin más utilizar la voz IMAGEN como término que comprenda a ambos⁹⁷.

Una primera cuestión en lo que toca a la terminología. Podemos percibir, en el discurso crítico, la permanente ambigüedad en la nomenclatura: se habla indistintamente de SÍMIL o de COMPARACIÓN. Señala LE GUERN⁹⁸ que bajo el nombre de *comparatio* se agrupan todos los medios que sirven para expresar las nociones de comparativo de superioridad, inferioridad e igualdad. La *comparatio* se caracteriza por el hecho de que hace intervenir un elemento de apreciación cuantitativa: sería la formulación lógica de una comparación cuantitativa. Por el contrario, la *similitudo* sirve para expresar un juicio cualitativo, haciendo intervenir en el desarrollo del enunciado a un ser, objeto, acción o estado que eleva a un grado eminente, o al menos notable, la calidad o característica que interesa resaltar. Que la terminología haya englobado en un solo nombre dos figuras diferentes se explica por la ausencia de una frontera bien delimitada entre las estructuras montadas por los dos mecanismos: el “*comparante*”, el “*comparado*” y el “*instrumento de comparación*”. En consecuencia, la utilización del término *comparación* para designar los dos mecanismos unida al hecho de que en ciertos casos la estructura formal es idéntica, puede llegar a ser un factor de confusión. Es por eso que, siguiendo a LE GUERN, nos servimos del término SÍMIL y dejamos el término *comparación* para utilizarlo en su sentido amplio, no técnico, o en su sentido estricto como figura de apreciación cuantitativa.

Volviendo a la apreciación de las diferencias entre SÍMIL y METÁFORA, y utilizando argumentos un poco más objetivos, apuntemos que, desde el punto de vista lingüístico, la manera en que se explicita la relación de semejanza sigue siendo

⁹⁷ WELLEK y WARREN (1993⁴: 224).

⁹⁸ LE GUERN (1978 [1973] 60-61).

básicamente idéntica en ambos casos: el SÍMIL “*exhibe el momento de la semejanza*”⁹⁹, mientras que la METÁFORA lo disimula bajo la apariencia de una identidad ficticia¹⁰⁰. Esta identidad es ficticia porque la cópula SER debe analizarse en la estructura profunda como “SER + NO SER”, es decir, “SER COMO”¹⁰¹. Esto se debe a que la metáfora opera una “*selección sémica que permite que la expresión metafórica exprese sólo un aspecto de la realidad*” global¹⁰². Cuantitativamente, SÍMIL, METÁFORA *in praesentia* (con *illustrandum* expreso) y METÁFORA *in absentia* (con *illustrandum* omitido) se encuentran en tres puntos diferentes del eje que representa el grado de explicitación/implicitación de la expresión de la analogía: 1) explicitación total (SÍMIL); 2) explicitación parcial (METÁFORA *in praesentia*, en la que “SER” designa la identidad pero sugiere la analogía; y 3) implicitación total (METÁFORA *in absentia*), es decir, ausencia de todo indicador de distancia entre *illustrans* e *illustrandum*¹⁰³.

Pero más allá de las diferencias técnicas, la distinción que debe hacerse entre SÍMIL y METÁFORA es ante todo cualitativa: en la METÁFORA hay un grado más acentuado de intensidad, densidad y concentración que en el SÍMIL (más explícito y “extensivo”), lo que tiene importantes consecuencias para su fuerza expresiva¹⁰⁴. STANFORD lo afirma sin ambages: la comparación explica, la metáfora implica; la comparación es analítica y lógica, la metáfora, sintética e intuitiva. La metáfora supone siempre la modificación del sentido de una palabra; la comparación, en absoluto¹⁰⁵. La aparición del conectivo (o el verbo o adjetivo del campo semántico de la semejanza) provoca, además, la intervención del plano intelectual-lógico. En efecto, si retomamos por un momento la noción de desvío y la aplicamos al caso del SÍMIL, comprobaremos que la aparición del conectivo o sus equivalentes da como resultado la ausencia de desvío con respecto a la lógica habitual de la lengua. La METÁFORA, en

⁹⁹ RICOEUR (1980 [1975]: 46).

¹⁰⁰ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 165)

¹⁰¹ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 165).

¹⁰² LE GUERN (1978 [1973: 115).

¹⁰³ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 166)

¹⁰⁴ ULLMANN (1977 [1964]: 213).

¹⁰⁵ STANFORD (1972 [1936]: 29).

cambio, impone una ruptura de esa lógica habitual -de la isotopía discursiva-, lo que provoca diferencias esenciales en el modo de recepción de ambas figuras. Esta distinción será pertinente en el análisis posterior de la utilización que de una u otra figura hace Esquilo para la construcción de sus imágenes¹⁰⁶.

En este punto, es dable presentar el comentario de PÉRON¹⁰⁷ en ocasión de su estudio sobre la imagen en Píndaro. PÉRON asevera que, en la literatura griega, la metáfora no ha podido jugar un papel importante más que a partir de cierto grado de evolución de la lengua, allí precisamente donde se sitúa la lírica arcaica, que introduce en los procedimientos de expresión legados por la epopeya modificaciones profundas. Dando un paso más, afirma que, como la lírica, la tragedia se “acomoda mal” a la comparación (sic), sobre todo la de tipo homérico, sobre la que la metáfora tiene la ventaja de la rapidez y la intensidad; cuando excepcionalmente aparece, en general es en las partes líricas, lo que -según el estudioso- es natural, porque hay contradicción entre la comparación, que es estática, y el diálogo, que es dinámico, orientado hacia un fin, y donde la palabra está subordinada a la acción. Sin duda, PÉRON tiene en mente sólo lo que llamaremos SÍMIL EXTENDIDO (el símil épico u homérico), pero hay otros tipos de SÍMIL BREVE que aparecen en el texto de la tragedia (sin gran importancia cuantitativa, eso es verdad).

En síntesis: siendo el SÍMIL, como la METÁFORA, la expresión de una analogía fundada en un atributo dominante¹⁰⁸ de cualidad concreta o sensible, no parece pertinente su separación metodológica, tal como la practican algunos críticos. Por otra parte, en el caso particular de Esquilo ambas figuras surgen de la misma intuición o de la misma observación de afinidades entre diversos planos de la realidad, sensible e inteligible, de una visión del mundo que se apoya para su explicitación en un conjunto de relaciones analógicas. Esto es, sin duda, muy favorable al empleo de la metáfora; pero también al de los símiles, que suelen servir

¹⁰⁶ BOUVEROT (1969)..

¹⁰⁷ PÉRON (1974: 10 y 17).

para interpretar de manera muy adecuada una trama de correspondencias percibidas intelectualmente en el universo¹⁰⁹. Separarlas deforma la perspectiva del análisis, e impide al investigador visualizar el esquema general de las imágenes e identificar los elementos comunes subyacentes¹¹⁰. Por otra parte, y dados esos elementos comunes, el poeta suele introducir una imagen con un tipo de figura y la retoma con el otro, lo que se verifica de manera especial en el *ca*.

En duda los símiles cumplen una función específica dentro del texto poético que puede ser diferente de la de la METÁFORA, pero en su funcionamiento global lo adscribimos por pleno derecho a la categoría de **IMAGEN EN SENTIDO ESTRICTO**, que queda, de esta manera, conformada alrededor del concepto de analogía¹¹¹ o semejanza, ubicada en el campo de la representación mental de una sensación¹¹² e integrada por tres figuras constituyentes: el SÍMIL, la METÁFORA *IN PRAESENTIA* y la METÁFORA *IN ABSENTIA*.

1.2.6.2 La imagen como operación metasemémica

¹⁰⁸ LE GUERN (1978 [1973]: 68).

¹⁰⁹ LE GUERN (1978 [1973]: 70).

¹¹⁰ ULLMANN (1977 [1964]: 215).

¹¹¹ Para SILK (1974:5) la imaginería consiste en la metáfora, el símil y las varias formas de *comparatio*, esto es, los tropos y esquemas basados en la *analogía o similitud*. “Basados” se refiere a la base o fundamento lógico: el interés de la imagen literaria deriva tanto de la semejanza como de la desemejanza; y sin la suficiente desemejanza o contraste, el interés de la imagen tiende a desaparecer.

¹¹² Mucho habría que decir sobre el tema de la imagen como representación mental. En psicología, la palabra imagen significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia sensorial o perceptiva. Lo que presta eficacia a la imagen es su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación, de la que es vestigio, reliquia y representación. La imagen es sensación o percepción, pero también “representa”, remite a algo invisible, interior: puede ser presentación y representación al mismo tiempo. Según COLLINS (1991), “*las imágenes son representaciones mentales de lo percibido evocadas por el lenguaje y escaneadas por el ojo interior*”, y FRYE (1957: 244) afirma que “*la imaginería es un patrón simultáneo de significado aprehendido en un acto de “visión” mental*”.

Ahora bien, ¿cómo explicamos el proceso de constitución de la IMAGEN? Lo hacemos transfiriendo el concepto de *metasememia*¹¹³ del campo lingüístico al estilístico. Este concepto es el postulado de la semántica que da cuenta del proceso de metaforización que, *lato sensu*, está presente en toda IMAGEN, aunque ésta no sea, *stricto sensu*, una metáfora. Desde el punto de vista saussureano, la metaforización puede explicarse como un significado que hace las veces de significante de otro significado. Desde la semántica, la operación metafórica o metaforización se describe como *METASEMEMIA*: la transformación, dentro del SEMEMA central de un LEXEMA, de los rasgos connotativos no distintivos –METASEMAS– en semas distintivos, generando un nuevo semema. Este nuevo semema es lo que, desde la estilística, denominamos *illustrans*.

En este punto, consideramos imprescindible introducir la terminología que utilizaremos en el análisis semántico de los componentes de los segmentos imaginativos, junto con sus respectivas definiciones, análisis que se concretará en la segunda parte de nuestra tesis.

Se denomina ANÁLISIS SÉMICO O COMPONENTIAL al método de análisis del contenido denotativo de los lexemas que consiste en detectar los rasgos distintivos o semas que componen ese contenido. Los semas se obtienen comparando entre sí los sentidos de todas las palabras pertenecientes al mismo campo semántico¹¹⁴. Es imposible negar la importancia del modelo componencial, tanto en el plano teórico de la semántica cuanto en el plano empírico del análisis textual. Sin embargo, este modelo no pretende explicar la totalidad de los valores semánticos de los que puede ser portador un segmento, ya que apunta exclusivamente a su funcionamiento denotativo. Es por tanto necesario añadir, dentro del mismo esquema, un apartado que reflexione acerca de los hechos semánticos más imprecisos que se reúnen habitualmente con el término CONNOTACIÓN¹¹⁵. Antes de incluir dicho término de estudio, es preciso definir la terminología que utilizaremos de aquí en adelante. Se considera LEXEMA toda unidad léxica simple, es decir, toda unidad de vocabulario de una lengua¹¹⁶. Todo lexema puede descomponerse en SEMAS, que constituyen las

¹¹³ KERBRAT-ORECCHIONI (1983) y GRUPO M (1987)

¹¹⁴ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 269). *Vide infra*.

¹¹⁵ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 9-10)

¹¹⁶ LYONS (1983 [1981] : 48)

unidades mínimas en el plano del significado¹¹⁷, los rasgos distintivos¹¹⁸, que en un sentido estricto son rasgos denotativos¹¹⁹. El lexema es el punto de manifestación y encuentro de semas provenientes a menudo de categorías y sistemas sémicos diferentes, y que mantienen entre sí relaciones jerárquicas, es decir, hipotácticas. En el eje diacrónico de la lengua, los lexemas se enriquecen con nuevos semas, pero el mismo devenir lingüístico puede desposeer a los lexemas de algunos de sus semas¹²⁰. El lexema posee un contenido positivo que es una disposición hipotáctica de semas: es el llamado NÚCLEO SÉMICO, que se presenta como un mínimo sémico permanente, como una “invariante”. Si el núcleo sémico es una invariante, las variaciones de “sentido” no pueden provenir más que del contexto: el contexto comporta variables sémicas que pueden dar cuenta de los cambios de efectos de sentido que cabe registrar. Estas variables sémicas pueden denominarse SEMAS CONTEXTUALES¹²¹, CLASEMAS¹²², MARCADORES SEMÁNTICOS¹²³ o RASGOS DE CLASE¹²⁴ y son los que definen la distribución de los lexemas en los esquemas sintácticos de una lengua dada¹²⁵. El núcleo sémico de un lexema no es un sema solitario ni una simple colección de semas, sino una combinación de semas que van de las distintas manifestaciones posibles de la estructura elemental a los agrupamientos estructurales más complejos. Este núcleo sémico recibe el nombre de FIGURA NUCLEAR¹²⁶. La combinación del núcleo sémico con los clasemas provoca, en el plano del discurso, los “efectos de sentido” denominados SEMEMAS¹²⁷; éstos, por consiguiente, son el resultado de la combinación de los semas, recubiertos por el lexema, con aquéllos que se extraen de su contexto¹²⁸. Pero los sememas así considerados sólo estarían compuestos de semas denotativos, mientras que el verdadero semema es el conjunto de los rasgos denotativos más el conjunto de los rasgos connotativos. Los RASGOS DENOTATIVOS son los constantes y distintivos, aquéllos que constituyen el sentido “estructural o definicional” de las unidades léxicas. Los RASGOS CONNOTATIVOS, por el contrario, comprenden los rasgos constantes no distintivos y los rasgos variables, los metasemas¹²⁹ y toda la serie posible de los valores connotativos¹³⁰. Por consiguiente, el SIGNIFICADO de un lexema equivale al conjunto de sus sememas, es decir, al conjunto de valores que

¹¹⁷ GREIMAS (1987 [1966]: 46).

¹¹⁸ R. ADRADOS (1975: 183).

¹¹⁹ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 275)

¹²⁰ GREIMAS (1987 [1966]: 57)

¹²¹ GREIMAS (1987 [1966]: 67)

¹²² GREIMAS (1987 [1966]: 80)

¹²³ R. ADRADOS (1975: 183).

¹²⁴ TRUJILLO (1979: 120).

¹²⁵ TRUJILLO (1979: 120).

¹²⁶ GREIMAS (1987 [1966]: 74-75).

¹²⁷ GREIMAS (1987 [1966]: 68).

¹²⁸ GREIMAS (1987 [1966]: 122).

¹²⁹ *Vide infra*.

¹³⁰ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 195).

esa unidad léxica posee en la lengua, y que constituyen otros tantos sememas distintos (pero ligados entre sí). El SEMEMA es entonces una unión conjuntiva de semas; el SIGNIFICADO, una unión conjuntiva de sememas, que se vuelve generalmente disyuntiva en el curso de la actualización discursiva¹³¹. En la medida en que un lexema comporta varios sememas, puede decirse que estas unidades léxicas son "polisémicas". Se habla entonces de POLISEMIA (o más estrictamente, de POLISEMEMIA) cuando a un significante único corresponden varios sentidos entre los cuales existen algunas relaciones percibidas intuitivamente y que pueden describirse a la luz de las reglas de la METASEMEMIA¹³². Se habla, en cambio, de HOMONIMIA, si los sememas son totalmente distintos¹³³. El concepto que permite dar cuenta del fenómeno de la polisemia es el de METASEMEMIA. Se denomina METASEMEMIA a la modificación del semema central de un lexema, de acuerdo con ciertas reglas generales: metáfora, metonimia, sinécdoque, extensión/especialización. Los rasgos semánticos que aseguran la transformación metafórica de un lexema, es decir, su metasememia, son los METASEMAS. Los METASEMAS, junto con los semas y clasemas, son los tres tipos de rasgos intrínsecos del análisis componencial, pero, a diferencia de los dos últimos, pertenecen al dominio de la connotación. Los metasemas de un semema dado son los rasgos que es necesario postular para dar cuenta de sus transferencias metafóricas. Existen como rasgos no distintivos en dicho semema. Pero, en presencia del proceso de metaforización, esos rasgos no distintivos se convierten en distintivos, es decir, en semas del segundo semema derivado del primero¹³⁴.

Por último, nos interesa señalar la relación que establece ULLMANN entre CONNOTACIÓN, "CAMPO ASOCIATIVO" y FIGURA. Dice ULLMANN que a cada nombre y a cada sentido se le añade un CAMPO ASOCIATIVO que activa las relaciones de contigüidad y semejanza. La polisemia o ambigüedad lexical es el fenómeno central de la semántica descriptiva. La heterogeneidad interna de los lexemas no destruye, sin embargo, la identidad de la palabra. Los CAMPOS ASOCIATIVOS son los que proporcionan la materia prima de la innovación. Si la asociación es por semejanza, se obtiene una metáfora; si se produce por contigüidad, una metonimia. La diferencia entre ambas figuras se reduce así a una diferencia psicológica dentro del mismo mecanismo.

La aparición de la METASEMEMIA tiene dos consecuencias a nivel del receptor del texto o el discurso poético: 1) la percepción de la RUPTURA DE LA ISOTOPIA¹³⁵

¹³¹ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 275).

¹³² *Vide infra*.

¹³³ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 274).

¹³⁴ KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 272).

¹³⁵ Según GREIMAS, con ayuda del concepto de ISOTOPIA puede describirse la metáfora considerando metafóricas todas las uniones de lexemas que presuponen un nivel de isotopía diferente del dominante..

discursiva (coherencia sintagmática y homogeneidad semántica) es decir, señala la existencia de un proceso metafórico en sentido amplio. y 2) el fenómeno del *DOBLE VISIÓN* en el momento de la recepción de la imagen, es decir, la presencia simultánea en la representación mental del receptor de los dos sememas correspondientes al lexema portador de la metaforización: el semema central (*illustrandum*) (que posee entre sus semas el que resulta *tertium comparationis*) y el semema constituido a partir del proceso de metasememia (significante, *illustrans*)¹³⁶.

1.2.6.3 Reformulación del concepto de imagen

De este modo, los elementos fundamentales para la consideración de un segmento lingüístico como imagen son, por una parte, la aparición -contigua o no- de un *illustrans* y un *illustrandum* en los cuales el rasgo concreto o sensible es preponderante¹³⁷ y, por otra parte, la adscripción estructural a un sistema significante que se explica internamente como el producto de varias operaciones metasemémicas por medio de las que se puede inferir la configuración de un sistema hipersemémico o ideológico.

La operación metasemémica que actúa sobre términos concretos y sensibles es, por otra parte, el principal proceso de metaforización del texto esquivo. Es el procedimiento favorito del autor para transmitir contenidos hipersemémicos, es decir, ideas que el poeta no quiere expresar directamente o que escapan a cualquier forma de presentación directa.

El viejo *New Criticism*, en términos menos técnicos y más poéticos que los nuestros, consideraba que tres de los elementos centrales para la concepción de la

¹³⁶ Afirma ULLMANN (1977 [1962]: 210-212) que puesto que los dos términos permanecen, en toda imagen se produce la impresión de estar en presencia de una "doble visión", lo que provocaría un efecto de asombro. Este efecto se debería al descubrimiento del carácter fusional que se da entre dos términos o expresiones aparentemente dispares a causa de la presencia del elemento común o *tertium comparationis*.

metáfora eran la analogía, la doble visión, la imagen sensorial reveladora de lo imperceptible¹³⁸. Teniendo en cuenta el enriquecimiento del concepto que hemos propiciado con nuestra revisión crítica, consideramos importante reformular la primera definición ofrecida.

Postulamos entonces que una imagen es un segmento lingüístico fuertemente connotado cuyos lexemas presentan en su gran mayoría rasgos concretos o sensibles. Este segmento, por medio de un proceso de METASEMEMIA y en relación sintagmática con otros segmentos semejantes pertenecientes al mismo campo conceptual -sean estos segmentos utilizados como *illustrantia* o como *illustranda*- conforma sistemas y subsistemas que permiten medir niveles de incidencia estructural y establecer la relación significante/significado entre los planos POÉTICO-SIGNIFICANTE, SEMÉMICO e HIPERSEMÉMICO, es decir, entre entramado simbólico y universo conceptual.

2. TIPOLOGÍA Y GRAMÁTICA DE LA IMAGEN

2.1 SEGUNDA AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE IMAGEN. LA IMAGEN EN SENTIDO AMPLIO

Dado que la definición de IMAGEN está dada en sentido amplio, el REPERTORIO de las imágenes del *corpus* incluye segmentos lingüísticos que son considerados por los eruditos fuera de la definición del concepto en sentido estricto, o que son incluidos por algunos críticos de manera aleatoria. Por consiguiente, el repertorio se integra no sólo con las figuras tradicionales: METÁFORA (*in praesentia e in*

¹³⁷ De acuerdo con ULLMANN (1977 [1964]: 210-212) no cabe hablar de imagen a menos que la analogía básica tenga una cualidad concreta o sensible. La analogía entre dos fenómenos abstractos no constituye una imagen real.

¹³⁸ WELLEK Y WARREN (1934: 235)..

absentia), SÍMIL (*breve y extendido*), sino también a) la METONIMIA y la SINÉCDOQUE; b) las IMÁGENES PICTÓRICAS; c) la *COMPARATIO PARATACTICA* y d) el *EXEMPLUM ALEGÓRICO*, considerando cada uno como segmento unitario.

2.1.a Metonimia y Sinécdoque

Consideramos METONIMIA (*transnominatio*) la SUSTITUCIÓN de un término (*verbum proprium*) por otro cuya significación propia y su referencia habitual con respecto al primero se funda en una relación lógica o existencial (causal, espacial o de esfera -espacio-temporal-), es decir, una figura en la cual el *sustituyente* está, con respecto al *sustituido*, en relación de producto lógico¹³⁹ y dentro de una red de asociaciones connotativas. Las diferentes tipos de METONIMIA aparecen entonces como categorías de asociación entre términos, asociación que es siempre de especie cualitativa¹⁴⁰. Por consiguiente, se engloba bajo el término METONIMIA un conjunto de fenómenos de transferencia de significado entre unidades léxicas cuyos referentes resultan vinculados por alguna forma de lo que, a partir de la formulación de JAKOBSON, se denomina “relaciones de contigüidad”¹⁴¹, es decir, de “relaciones de cercanía entre las cosas”. La relación metonímica es una relación de deslizamiento entre referencias, es decir, entre realidades extralingüísticas, independientemente de las estructuras lingüísticas que puedan servir para expresarla o, desde el punto de vista semántico, entre el semema y la representación mental del objeto¹⁴². En la metonimia

¹³⁹ LAUSBERG (1980 [1960]: II, 70-73) basándose en DU MARSAIS; LE GUERN (1978 [1973]: 30-33); GRUPO M (1987 [1982]: 190-193); BERISTÁIN (1988: 328-331); MAYORAL (1994: 242-249); LEWANDOWSKI (1995: 227-228). BREDIN (1984: 57), en desacuerdo con las definiciones habituales, afirma que la metonimia es una trasferencia de nombres entre objetos que se relacionan de manera extrínseca simple (no dependiente, como los objetos que poseen una propiedad en común). Su rol en la lengua y el pensamiento es articular o combinar los objetos del pensamiento dentro de conjuntos más amplios, y está sujeta a las limitaciones y los cambios impuestos sobre ella por la cultura y el conocimiento heredados.

¹⁴⁰ Hay tantas subcategorías de metonimia como tratados de retórica, y nos parece ocioso reproducirlas en detalle.

¹⁴¹ JAKOBSON (1956).

¹⁴² LE GUERN (1978 [1973]: 28) y BERISTÁIN (1988: 329-330).

—que es un metasemema— se da la coinclusión de los términos dentro de un conjunto de semas debido a la copertenencia de ambos a una misma realidad “material”¹⁴³. Por otra parte, el término metonímico pertenece habitualmente a la isotopía del contexto, por lo que no presenta —habitualmente— el mismo grado de imprevisibilidad semántica que un elemento ajeno a esta isotopía, como, por ejemplo, la metáfora¹⁴⁴.

En cuanto a la SINÉCDOQUE, es, para muchos autores, una simple “variante cuantitativa” de la metonimia, en la cual la relación entre los referentes y, por tanto, entre las unidades léxicas, es de asociación cuantitativa y no cualitativa, y por tanto el deslizamiento puede ser *generalizante* (todo por parte, género por especie, plural por singular, materia por obra) o *singularizante* (sus contrarios)¹⁴⁵. Implica una *contigüidad externa*, a diferencia de la metonimia, que consiste en una *contigüidad interna*. Desde el punto de vista semántico se trata de un intercambio designativo entre unidades léxicas de mayor/menor extensión conceptual, y su correspondencia en el plano lingüístico equivale en buena medida a los conceptos de hiperonimia e hiponimia¹⁴⁶. Por razones de tradición y comodidad, la consideramos una especie independiente.

Con respecto a estas figuras tradicionales de la retórica, no hay unanimidad entre los eruditos en cuanto a su inclusión o no dentro de los estudios de imaginaria. No lo hace NÜNLIST, aduciendo que sus respectivas estructuras no se basan en operación analógica alguna¹⁴⁷. Sí lo hace, por el contrario, GONZÁLEZ VÁZQUEZ¹⁴⁸, y la mayoría de los estudiosos de la tradición anglosajona, sin aducir razones explícitas. En nuestro análisis, las incluimos en aquellos casos en que la expresión incluye la representación de un objeto sensible concreto o la representación de una sensación (por ejemplo, el hierro por la espada -METONIMIA- o la vela por el barco —

¹⁴³ GRUPO M (1987 [1982]: 192).

¹⁴⁴ LE GUERN (1978 [1973]: 118).

¹⁴⁵ Cf., entre otros, LAUSBERG (1980 [1960]: II, 76-80); LE GUERN (1978 [1973]: 33; GRUPO M (1987 [1982]: 171-176); BERISTÁIN (1988: 464-466); MAYORAL (1994: 249-254).

¹⁴⁶ LYONS (1980 [1977]: 273-299).

¹⁴⁷ NÜNLIST (1998: 1).

¹⁴⁸ GONZÁLEZ VÁZQUEZ (1980: 15-16).

SINÉCDOQUE-)¹⁴⁹. Constituye, por lo tanto, una *imagen de sentido figurado, sensible y no analógica*.

2.1.b Imagen pictórica

Las que denominamos *imágenes pictóricas* o *imágenes del proceso sensible* son segmentos imaginativos que consisten en la explicitación de distintos procesos de la sensación, que aluden a todos los sentidos (“externos”: vista, olfato, tacto, oído, gusto, a los que se suma la imagen cinestésica, relacionada con el movimiento y el esfuerzo corporales, y las imágenes “internas” -hambre, sueño, etc.-) por medio de sus verbos correspondientes (*ver*, *oír*, etc.) aunque no incluyan *illustrantia*, explicitando el ámbito de la experiencia sensible en el cual se basa la imagen. En ellas la lengua describe el proceso por el cual se construye la imagen, es decir, convoca en el espectador/lector el proceso de la sensación. Es un caso de alta frecuencia en la tragedia griega en general, y en la obra de Esquilo en particular. Esta puesta en escena del proceso sensible se da en las imágenes aislada o combinada. El poeta pone en juego, en la mayoría de los casos, imágenes visuales o auditivas, y puede utilizar: 1) el verbo de acción correspondiente (*Eu* 40-45); 2) el verbo de acción acompañado por una serie de lexemas que constituyen junto con él el campo semántico de la sensación: (*Se* 203-207); 3) el verbo de acción acompañado de una imagen en sentido estricto: (*Ag* 388-389); 4) el verbo de acción acompañado por otros lexemas de su campo semántico más una o varias imágenes en sentido estricto: (*Se* 239-241). Aunque los verbos de acción y sus campos semánticos pueden o no estar utilizados en sentido figurado (en la mayoría de los casos se usan en sentido propio), esto no invalida la existencia de la *imagen pictórica*¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Para LE GUERN (1978 [1973]: 120-121), un especialista en el tema, con frecuencia la metonimia sirve de “soporte” a una imagen, sobre todo cuando reemplaza un término propio abstracto o menos concreto (por ejemplo, cuando el signo sustituye a la cosa significada (el *cetno* a la *realeza*) o el órgano a su producto o función (los *ojos* por la *vista*), lo que apoya nuestra postura.

¹⁵⁰ BARLOW (1986: VII-VIII).

2.1.c *Comparatio paratactica*

La *comparatio paratactica* es un tipo de figura intermedia entre el *SÍMIL EXTENDIDO* y la *METÁFORA IN PRAESENTIA* muy frecuente en la literatura arcaica¹⁵¹. La literatura griega conoce dos formas de comparación extendida: a) el *símil épico*, que habitualmente no es usado en un argumento o reflexión sino para agregar claridad a una acción o conjunto de acciones (entre otras funciones), y cuyo rasgo más saliente es la perspicuidad lógica; b) la *comparatio paratactica*, cuya característica central es que ninguna parte de la secuencia completa está sintácticamente subordinada a otra parte, dada la carencia de nexos y correlativos comparativos. Esto hace que muchas veces haya que detenerse en el análisis textual para detectar su aparición. Pertenece casi con exclusividad a contextos argumentativos o reflexivos y su objeto principal es el de corroborar una afirmación poniéndola en relación con otras afirmaciones cuya validez está fuera de duda, por medio del paralelismo o del contraste: uno o varios hechos indudables tomados de varios campos de la experiencia humana son usados para poner de relieve una idea.

2.1.d *Exemplum* alegórico

El *exemplum* (ejemplo o paradigma), que es en la retórica una parte de la *inventio* y una subclase de la *similitudo* en sentido amplio¹⁵², consiste en traer a colación o recordar hechos o sucesos ajenos a la línea narrativa o dramática principal con el fin de lograr algún grado de persuasión. En todos los casos, el cuerpo del *exemplum*

¹⁵¹ FRIIS JOHANSEN (1959: 16-22). La *comparatio paratactica* es considerada el principal representante del pensamiento coordinado. Tiene un lugar importante en la tragedia temprana y todavía está viva al final del siglo V, y es uno de los modos de expresar lo que se llama "pensamiento reflexivo", que es fácil de detectar en la tragedia tardía como diferente del "pensamiento argumentativo", pero cuya línea divisoria no es particularmente clara en la tragedia de Esquilo.

¹⁵² LAUSBERG (1980 [1960]: I, 349-356).

funciona como *illustrans* de un *illustrandum* explícito o implícito pero de fácil reposición si se analiza el contexto. Para el estudio del *CA* es pertinente incluir en esta categoría de exemplum alegórico la PARÁBOLA ALEGÓRICA, la ÉCFRASIS ALEGÓRICA, el EXEMPLUM MITOLÓGICO y el SUEÑO O PROFECÍA. Todos son, por supuesto, *exempla* ficcionales, y aunque ninguno de ellos puede definirse como *alegoría stricto sensu*, toman de esta figura el carácter de metáfora continuada (porque constan de una serie de metáforas o símiles individuales) y sistemática, que guarda un paralelismo o correspondencia con otro sistema de conceptos o referentes y cuyo sentido opera por abstracción simbólica¹⁵³:

- a) La PARÁBOLA ALEGÓRICA es la narración breve de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el oyente/espectador/lector que puede interpretarse como moraleja¹⁵⁴. Es una mini-intrusión del género didáctico dentro del género dramático;
- b) La ÉCFRASIS ALEGÓRICA es la descripción detallada de una persona u objeto, también con valor simbólico¹⁵⁵;
- c) El EXEMPLUM O PARADIGMA MITOLÓGICO, que es el relato de hechos o afirmación de características propias de personajes mitológicos, generalmente dioses o héroes¹⁵⁶, y
- d) El SUEÑO O PROFECÍA es, precisamente, la narración de sueños premonitorios o augurios cuya interpretación alegórica es ofrecida -intercalada o postpuesta- en el mismo texto.

Los cuatro tipos de *exempla* son contados pero muy característicos del *CA*, y son considerados, cada uno de ellos, como imágenes unitarias de tipo extendido, cuyo cuerpo funciona como *illustrans* y su interpretación como *illustrandum*.

¹⁵³ BERISTÁIN (1988: 35-36).

¹⁵⁴ BERISTÁIN (1988: 207).

¹⁵⁵ LAUSBERG (1980 [1960]: II, 427).

¹⁵⁶ FRIIS JOHANSEN (1959: 50-53).

Por último, podemos utilizar *lato sensu* el término “imagen” para señalar cualquier segmento del discurso poético que posea una marca o connotación semántica de cualidad “sensible” que la haga relevante para el análisis funcional o temático, es decir, incluimos en el concepto los constituyentes de campos semánticos marcados o connotados, los que luego serán analizados, más estrictamente, como *campos conceptuales* dentro del *sistema semémico*. De hecho, y dado que dichos constituyentes funcionarán como red significativa de la red significante que constituirán las imágenes, esta utilización no es más que una sinécdoque del todo por la parte, dado que el todo (imagen) se usa a veces por la parte (*illustrandum* de la imagen). Es una cuestión de nomenclatura, no una clase incluida en ninguna tipología¹⁵⁷.

2.2 GRAMÁTICA DE LA IMAGEN

Cada imagen, cualquiera sea el subtipo al que pertenezca, tiene una particular articulación interna y externa, esto es, una manera de relacionar entre sí sus elementos: *illustrans*, *illustrandum*, *tertium comparationis*, y de relacionarse globalmente con el contexto inmediato. Estas articulaciones y sus subcategorías, que dan cuenta de la imagen en su aspecto “microcontextual” y dan cuenta de su significado “local”¹⁵⁸, constituyen en sí mismas una *gramática de la imagen*.

2.2.1 Sintaxis de la imagen

Las diversas formas de enlazarse los *illustrantia*, *illustranda* y *tertia comparationis* como cadena sintagmática conforman los diferentes modos de articulación interna

¹⁵⁷ Por ejemplo, en la imagen designada tradicionalmente como la NAVE DEL ESTADO, la CIUDAD funciona como *illustrandum* de la imagen. Pero su aparición en el *corpus* en sentido propio, sin estar unida al *illustrans* NAVE, es también relevante para el análisis. *Vide infra*.

¹⁵⁸ SILK (1974: 4).

que componen la SINTAXIS DE LA IMAGEN. Estos diferentes modos de articulación aparecen, de hecho, como relaciones o funciones sintácticas y son los siguientes¹⁵⁹:

SINTAGMAS NOMINALES

- ◆ Ecuación nominal (*a es como b - a parece b - a es b - a: b - a se llama b - a se vuelve b - a significa b*)
- ◆ Núcleo/Aposición (*a -b- ... - a, b, ...*)
- ◆ Núcleo/Complemento Adnominal (mayoritariamente Especificativo) (*a de b*)
- ◆ Núcleo/Atributo (transferencia de atributo, adjetivo o epíteto metafórico) (*bA, Ab*). La hipálage¹⁶⁰ es un caso especial de transferencia atributiva.
- ◆ Unimembración (reemplazo simple, metáfora *in absentia*) (*b - el b*)

SINTAGMAS VERBALES (se trata en todos los casos de incompatibilidad semántica entre los componentes)

- ◆ Sujeto/Verbo. El animismo y la personificación son casos especiales de la transferencia metafórica entre sujeto y verbo.
- ◆ Verbo/Objeto
- ◆ Verbo/Circunstancia

Este complejo subcategorial ha resultado muy útil como herramienta de cotejo textual y como variable para la confección de cuadros estilométricos. De acuerdo con lo señalado en el capítulo anterior, consideramos la estilometría un instrumento controvertido (por lo excesos a los que ha llevado), pero apropiado si se lo utiliza con medida¹⁶¹. En nuestro caso, hemos acudido a ella en el estudio cuantitativo de la imagen desde un punto de vista estrictamente formal, puesto que juzgamos que las articulaciones internas de la imagen, su “sintaxis”, es uno de los rasgos más individualizadores del *usus scribendi*, dado que pueden incluirse entre aquellos difíciles de catalogar entre los “conscientes, buscados por el escritor” o entre aquellos

¹⁵⁹ Para la conformación de las categorías sintácticas de análisis se han tomado en cuenta los trabajos de BROOKE-ROSE (1958: *passim*, esp. 23-24); BERISTÁIN (1988: 308-316) y GUILLÉN (1989: 314-325).

¹⁶⁰ BERISTÁIN (1988: 247-249) y CUDDON (1998: 372).

considerados “automatismos de la escritura”¹⁶². Puesto que las articulaciones de la imagen se ubican en esa línea difícil de demarcar entre lo consciente y lo inconsciente, nos ha parecido un rasgo sumamente pertinente para medir la adscripción de *PrV* al *cA*.

2.2.2 La interacción imaginativa

Dentro del estudio estilístico de la imagen, una de las variables más fructíferas para el análisis es el de la INTERACCIÓN, término adoptado por SILK¹⁶³ a partir de RICHARDS. La interacción imaginativa es el conjunto de los modos posibles de relación formal entre el *illustrans*, el *illustrandum* y el *tertium comparationis*, ya no desde el punto de vista sintáctico sino semántico. La interacción es el quiebre de las barreras o límites invisibles que existen entre los constituyentes de la imagen, lo cual aporta gran diversidad y riqueza al análisis. Con todo, no debe ser tomada como llave universal para apreciar la imaginería, dado que muchas imágenes no se asientan en ninguna interacción y en pocas de éstas la interacción es el rasgo principal. De hecho, se trata de un mecanismo formal, por lo cual su relación con los aspectos funcionales y temáticos es tenue. No obstante, por ser un rasgo conspicuo de la poesía griega arcaica, se considera importante comparar sus mecanismos en el *cA* y el *cP*.

La interacción entre *illustrans* e *illustrandum* presenta cuatro subespecies principales:

a) LA INTRODUCCIÓN DE TÉRMINOS “NEUTRALES”: es el refuerzo explícito e interno de la relación entre *illustrans* e *illustrandum* por medio de: a.1) la homonimia, que consiste en la **repetición** de un término, una vez usado en sentido literal y otra en sentido figurado, o en su **aparición única**, en forma comprimida, acentuando la disemia; a.2) el *tertium comparationis* explícito, que pone en la superficie de la imagen el

¹⁶¹ LEDGER (1989); YOUNG (1994).

¹⁶² Este tipo de problemática se encuadra más bien en la disciplina conocida como psicología del arte. Al respecto, nos limitamos a remitir a KELLOGG (1994) y ROMO (1997).

¹⁶³ SILK (1974: *passim*, esp. 23-26 y 79-80).

elemento común entre sus constituyentes; a.3) un pivote o deslizamiento, que es un elemento común que incluye el *tertium comparationis* o fundamento de la imagen, aunque el *illustrans* lo excede¹⁶⁴;

b) LA INTRUSIÓN O FUSIÓN¹⁶⁵: es uno de los tipos principales de interacción y consiste en el desplazamiento de elementos del *illustrandum* al *illustrans*, o viceversa¹⁶⁶. Uno de los dos constituyentes de la imagen incorpora o asimila rasgos que desde el punto de vista lógico corresponden al otro constituyente;

c) LA HOMOGENEIDAD AUDITIVA: esta interacción difiere de las otras en que no se da en el plano semántico sino en el plano fónico. Consiste en la relación de semejanza aliterativa entre las estructuras fónicas del *illustrans* y del *illustrandum*. Más allá de los efectos particulares que cada aliteración pueda tener en un contexto específico, la homogeneidad auditiva logra una interacción automática entre los constituyentes de la imagen¹⁶⁷

d) LA INTERACCIÓN EXTRAGRAMATICAL: un elemento que está aparentemente fuera de los límites de la imagen propiamente dicha, anticipa, prepara o simplemente relaciona, en el contexto, la aparición del *illustrans* o del *illustrandum*. Muchas veces, no existe un *tertium comparationis* previo desde el punto de vista lógico, sino que dicha relación se crea en el momento. Ese eslabón preparatorio y el *illustrans* o *illustrandum*

¹⁶⁴ La aparición de elementos neutrales es expectable y constante en las *comparationes* de grado o cantidad, por medio de un adjetivo en grado comparativo (A es *más bello*, *menos bello* o *tan bello* como B), pero también puede aparecer como un verbo: “Él corre como un ciervo”, donde el *illustrans* ciervo incluye sin duda *el correr*, pero también otros rasgos connotativos como *el deseo de huida*, *el terror al perseguidor*, *la inferioridad física ante el predador*, etc.

¹⁶⁵ Fusión en terminología de SMITH; simplemente interacción en FRAENKEL (1950: II, 39).

¹⁶⁶ Keats dice en *On melancholy* que “...la melancolía caerá de pronto del cielo como una nube llorosa”. Llorosa es sin duda un rasgo aplicable al *illustrandum*, la melancolía; sin embargo, por intrusión, se atribuye a través de una hipálage al *illustrans*, la nube.

¹⁶⁷ Miguel Hernández dice en *Elegía*: “No perdono a la muerte enamorada”, provocando una interacción auditiva entre *illustrandum* (muerte) y término neutral correspondiente al *illustrans*, enamorada.

deben pertenecer al mismo campo semántico. La interacción se da por fuera de la estructura gramatical de la imagen, no a través de ella¹⁶⁸.

2.3 TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN

Ahora bien, las imágenes cuya sintaxis acabamos de establecer son imágenes simples, que constituyen sintagmas de aproximadamente entre dos y cinco lexemas y que están reducidos a sus elementos sintácticos esenciales. Este tipo de imagen es la que llamaremos IMAGEN NUCLEARIZADA¹⁶⁹, y engloba las siguientes subcategorías: a) símil breve, b) metáfora in praesentia, c) metáfora in absentia, d) metonimia, e) sinécdoque y f) imagen pictórica breve. Las IMÁGENES NUCLEARIZADAS son fácilmente cuantificables y, por tanto, apropiadas para el análisis estilométrico.

No obstante estas imágenes, consideradas como segmentos unitarios, son sólo un porcentaje del conjunto de la imaginería del *corpus* a estudiar. En efecto, en muchos casos las imágenes están conformadas por segmentos extensos, que pueden ocupar varios versos, donde 1) *illustrans* e *illustrandum* se prolongan o multiplican; 2) diversas IMÁGENES NUCLEARIZADAS se acumulan, superponen, encadenan o entrelazan, conformando una arquitectura compleja. Este segundo tipo de imagen es la que denominaremos IMAGEN COMPLEJA O EXTENDIDA, y engloba por su parte las siguientes categorías: 1) símil extendido (u homérico), 2) comparatio paratactica, 3) exemplum alegórico (parábola alegórica, écfrasis alegórica, *exemplum* mitológico y sueño o profecía), 4) retablo imaginativo¹⁷⁰ (imagen compleja propiamente dicha), 5) imagen pictórica extendida (macroestructura descriptiva¹⁷¹). Cada una de estas imágenes es un signo unitario complejo, cuyos elementos nuclearizados pueden ser extraídos para su cuantificación, pero que es analizado, en su organización y función, como una unidad.

¹⁶⁸ Pi. O/II 12-13 dice que "(Hierón gobierna) en Sicilia rica en frutos, cosechando las cimas de las virtudes todas". El epíteto de Sicilia, usado en sentido propio, anticipa desde fuera de la imagen ("cosechar las cimas de las virtudes") el *illustrans* cosechando.

¹⁶⁹ La nomenclatura proviene de GUILLÉN (1989: 314-315); los constituyentes son nuestros.

¹⁷⁰ Retablo imaginativo es una nomenclatura de GUILLÉN (1989: 316).

En el interior de la IMAGEN EXTENDIDA, sus constituyentes se conectan entre sí por procedimientos sintácticos de coordinación (expansión copulativa o polisíndeton, oposición, asíndeton) y subordinación (encasillamiento participial, relativo o adverbial). Sin embargo, no son procedimientos fácilmente cuantificables, y su recuento habría dado lugar a demasiadas cifras aproximadas. Por tanto, no se incluyen en el análisis estilométrico.

Ahora bien, en su aparición sintagmática, las imágenes extendidas pueden encontrarse *empalmadas*. Se denomina EMPALME O NUDO a una imagen compleja donde una imagen simple se encuentra ajustada o inserta en otra imagen simple siempre que ambas pertenezcan a motivos diferentes, es decir, son imágenes donde convergen varios motivos a la vez¹⁷². Anticipando por un momento el concepto de subsistema, se trata de *la aparición de dos o más imágenes pertenecientes a distintos subsistemas o a estructuras secundarias diferentes del mismo subsistema en un segmento lingüístico que se considera unitario desde el punto de vista sintáctico y del análisis discursivo*. Como sucede con el resto de las imágenes complejas o extendidas, los NUDOS O EMPALMES pueden producirse por medio de un CRUCE, una SUCESIÓN o una FUSIÓN de los *illustrantia* e *illustranda* de las imágenes simples.

El análisis estilístico dará cuenta de la funcionalidad textual de los distintos componentes de la tipología de la imagen así establecida.

3. LA IMAGEN Y SU FUNCIONAMIENTO SISTEMÁTICO

3.1 LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA

¹⁷¹ Macroestructura descriptiva es una nomenclatura propia; el concepto está tomado de ANDERSON (1972: 167).

¹⁷² El concepto se basa en la idea de *Knotenpunkt*, “punto nodal” o “empalmen ferroviario” de PETROUNIAS (1976: ix-xii).

Ahora bien, las imágenes de un texto poético¹⁷³ no se encuentran aisladas unas de otras ni en relación asistemática unas con otras, sino que se organizan en SISTEMAS¹⁷⁴ y SUBSISTEMAS alrededor de uno o varios núcleos significativos. El conjunto de los sistemas organizados de imágenes de un texto es su *imaginería*. La incidencia estructural de la imaginería es un postulado teórico ampliamente utilizado en la filología clásica contemporánea, a pesar de haber dado lugar a no pocas controversias entre los eruditos¹⁷⁵. Desde el punto de vista paradigmático, entonces, la enorme mayoría de las imágenes -simples y complejas- pertenece a un sistema signifiante que puede convocarse ante la aparición de cada uno de sus elementos.

Decíamos que un sistema de imágenes suele ramificarse en varios subsistemas. Agreguemos que uno de esos subsistemas asume por lo general la carga connotativa más importante, lo cual se manifiesta en su incidencia cuantitativa sobre el *corpus* total de la imaginería, la expansión de los campos semánticos relacionados con el subsistema y el particular cuidado que se percibe en la creación e interconexión de sus componentes metasemémicos, es decir, la importancia textual que adquiere en él el proceso de metaforización.

Sin embargo, además de estas imágenes engarzadas de modo ordenado en las estructuras¹⁷⁶ de los sistemas, existen en los textos imágenes que son puramente *ornamentales* (muy pocas, y en general relacionadas con la aparición de epítetos)¹⁷⁷ y

¹⁷³ Considerando "poético" en su sentido etimológico, lo que incluye, por tanto, tanto el género lírico cuanto el épico y el dramático.

¹⁷⁴ De acuerdo con BERISTÁIN (1988: 471), un SISTEMA es un conjunto de elementos relacionados entre sí y con el todo de acuerdo con reglas o principios, de tal modo que el estado de cada elemento depende del estado del conjunto de los elementos, y la modificación introducida en un elemento afecta a todo el sistema.

¹⁷⁵ Una interesante discusión de este problema en HALPORN (1989).

¹⁷⁶ Afirma BERISTÁIN (1989: 202) que ESTRUCTURA es la FORMA en que se organizan las partes en el interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias; es una ENTIDAD AUTÓNOMA, de relaciones internas constituidas en JERARQUÍAS susceptibles de descomponerse en partes vinculadas entre sí y con el todo. Podemos agregar que la particular configuración de sus elementos, es decir, su posición relativa y su relación bilateral o multilateral, constituye UN TODO CON SENTIDO donde EL CONJUNTO ES MÁS QUE LA SUMA DE LAS PARTES. Otras definiciones de *estructura* y *sistema* en BENVENISTE (1993 [1966]: 95-98).

¹⁷⁷ EARP (1948: 54) define el EPÍTEPO ORNAMENTAL como aquel que menciona alguna cualidad de la cosa descrita que, aunque interesante, no es especialmente relevante para el contexto.

otras que suelen denominarse *metáforas tradicionales* o *clichés*¹⁷⁸. Muchas veces los segmentos de ambos tipos de imágenes están “fuera de sistema”: no pueden adscribirse a ninguna zona de la estructura del sistema signifiante sin forzar su inclusión. Por tanto, se las estudia determinando si esto sucede en el *αA* y en el *αP* o, si, por el contrario, se puede dar cuenta de su función textual.

3.2 EL CARÁCTER ESTRUCTURAL-FUNCIONAL DE LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA

El estudio de las funciones de la imagería se basa en el reconocimiento de su recurrencia o repetición dentro del texto¹⁷⁹. En este sentido, la imagería sirve de punto focal en torno del cual pueden agruparse varios efectos o funciones. Una de ellas es que se la concibe como medio de aprehender y retratar ideas que escapan la representación directa, proporcionar una expresión simbólica a temas o motivos que hayan dado origen a la creación de la obra de arte, es decir, transcribir en términos concretos experiencias abstractas¹⁸⁰ que pueden ser de suma complejidad, y remitirse incluso más allá de un tema abstracto, hasta intentar reflejar un universo poético y una *Weltanschauung* particular. La imagen constituiría un tipo de simbolización capaz de promover el intercambio entre lo que entra en la obra como parte de la situación “real” que el autor trata y lo que entra como figuración de acuerdo con los temas y

BERGSON (1956: 18) mejora esta definición afirmando que “*es un adjetivo que no añade ninguna determinación intelectual al contenido de una proposición, un adjetivo cuyo valor afectivo también ha desaparecido, hasta el punto de no servir ni para volver más comprensible en el contexto la palabra principal, ni para despertar un sentimiento en el oyente ni en el lector, ni para contribuir a la formación de una cierta Stimmung [atmósfera] justificada por el contexto*”.

¹⁷⁸ SILK (1974: 28-31) define el *cliché* metafórico como una clase que ocupa una posición intermedia entre la metáfora muerta (catacrexis) y la metáfora viva: “*un ropaje gastado, pero no como para tirar*”. Debe distinguirse el término *cliché*, que se refiere a las palabras, del término *topos* o *locus communis*, que se refiere “*al carácter típico de las ideas*”. SANSONE (1975 59-60 y 64) dice que son “*metáforas poco imaginativas, que no requieren para ser creadas ningún genio poético especial y que no tiene una historia u origen específico: metáforas prosaicas*”. BERISTÁIN (1988: 94) lo califica de “*expresión lingüística marchita por el uso excesivo; elemento connotado que hace perceptible su propia forma, que se denuncia a sí mismo como perteneciente a la retórica*”. No arriesgaríamos esto último. En cambio, juzgamos que toda metáfora convertida en *cliché* cumple, al actualizarse, una FUNCIÓN DE RECONOCIMIENTO, y opera como mecanismo de enlace entre el mundo del autor y el del espectador/lector.

¹⁷⁹ ULLMANN (1977 [1964]: 215-218).

significaciones más amplias que él desea explorar¹⁸¹. En consecuencia, una de las principales funciones de la imagen es la señalar el tema o idea central de una obra, puesto que es un medio apropiado para sugerir lo que el autor no quiere expresar en forma directa¹⁸².

Esta capacidad de la imaginaria -como presentación simbólica- de describir áreas de experiencia "elevada" es de particular importancia para el poeta. Por otra parte, al describir una situación por medio de otra, la imagen une en el símbolo elegido la sensación a que acude como fuente con la experiencia simbolizada, con la cual se derrumban los límites entre el significado de la imagen y el sentimiento que hace surgir¹⁸³. Esta es la razón por la cual es especialmente apta para contener y transmitir tonalidades emocionales que abarcan desde la sutileza de la sensibilidad hasta la pasión violenta. Por otra parte, en esta propiedad de la imagen subyace la intención de apelar a los sentidos y a la emoción del lector/espectador.

Esta manifestación del plano de los sentimientos en la imagen se inscribe dentro de un ámbito mayor que es la de transmitir la interioridad de los personajes y sus motivaciones psicológicas¹⁸⁴. En este mismo plano, pero con función indirecta u oblicua, puede representar un papel en el retrato lingüístico de un personaje, o incluir juicios de valor implícitos por parte de éstos o del autor.

Resta considerar las que podrían denominarse funciones estructurales de la imagen. Dentro de la estructura más amplia de la obra literaria, la más obvia de estas funciones consiste en unificar y resaltar distintas partes a través de los motivos

¹⁸⁰ ULLMANN 1978 [1973]: 93).

¹⁸¹ STEINER (1986: 14-15).

¹⁸² Sin apelar a tecnicismos estructuralistas, los herederos del *New Criticism* afirman que en las obras poéticas hay siempre una *IMAGEN DOMINANTE* o *IMAGEN NÚCLEO*, que descarga todo su poder a medida que la obra se revela, y que sólo puede valorarse luego de que la obra es completamente percibida. En general, *la imagen es siempre un tejido de imágenes*. El conjunto de elementos que este tejido focaliza es siempre *altamente expresivo y evocador de los temas y experiencias importantes de la obra*, condensados y comprimidos en la imagen poética. La imagen, está, en consecuencia, altamente cargada de significado, tanto experiencial como simbólico. Cf. MADDEN (1969, XX); el subrayado es nuestro.

¹⁸³ STEINER (1986: 21).

¹⁸⁴ Por supuesto, el concepto mismo de "psicología" de los personajes debe tomarse con pinzas en el caso de la tragedia griega, y más aun en el caso de Esquilo.

recurrentes. Ellos ganan en significación con la repetida evocación, y llevan al lector/espectador a unir en una síntesis mental esas escenas o pasajes, mostrando los problemas o temáticas subyacentes en la obra y dando impresión de unidad a la composición. En cuanto a este último aspecto, no soslayamos el problema que implica para las obras literarias de la antigüedad, que eran primariamente algo “visto y/o escuchado”. No sabemos hasta qué punto la audiencia tenía oportunidad de captar los detalles sutiles de imaginaria o estructura, salvo el reducido núcleo de especialistas que tenían acceso a la versión escrita. Somos conscientes de que el análisis textual moderno, y la teoría correspondiente, sólo es posible por el acceso directo a la obra escrita. Pero nuestra falta de datos al respecto no debe conducirnos a negar tal posibilidad: simplemente debemos dejar sentado nuestro desconocimiento al respecto¹⁸⁵. Como contrapartida, en el caso específico del teatro, el espectáculo presentado a la audiencia puede suministrar la clave para una imagen que el estudio de las palabras no proveerá por sí mismo.

Nos adentramos entonces en la consideración de la imagen como elemento funcional dentro del complejo del hecho teatral. Este ANÁLISIS FUNCIONAL relaciona la IMAGEN con la estructura dramática y el “texto espectacular”¹⁸⁶.

El movimiento y desarrollo de una imagen o grupo de imágenes es parte integrante de la estructura dramática, esto es, acompañan de distintas maneras el progreso de la acción. Esta influencia en el desarrollo agencial puede darse en muy diversos planos, uno de los cuales es aparecer en el discurso en los momentos cruciales de la obra, de alta tensión dramática, como contrapunto lingüístico de los hechos que aparecen en escena.

Las imágenes —incluso aquéllas que funcionan aparentemente como puro *ornatus*— crean una “atmósfera” expresivo-impresiva. Este comportamiento es especialmente sugerente en las obras teatrales. Este tipo de imágenes suele abundar en referencias a las fuerzas cósmicas o a la naturaleza, con las cuales los personajes

¹⁸⁵ Nos resulta difícil comprender por qué razón un poeta como Esquilo se vería impelido a componer imágenes recurrentes que nadie tendría la posibilidad de captar.

se sienten íntimamente ligados. Las imágenes, por consiguiente, enfatizan la afinidad, la enemistad o la indiferencia de las mismas con respecto al personaje.

Las imágenes pueden también ser vehículos de la llamada ironía trágica o doble significado: por una parte tienen un sentido equivocado, que es aquél que el personaje pone en juego al verbalizar la imagen, y por otro un sentido correcto, que apunta al lector/espectador.

En consecuencia, y una vez determinados y estudiados los sistemas de imágenes del *corpus*, encaramos el estudio de las imágenes en su *dimensión funcional*, es decir, como elementos cuya ubicación relativa, extensión y rasgos cualitativos influye en la conformación de una estructura particular. Se comprobará cómo influye la imagen en algunos aspectos del hecho teatral: el *desarrollo agencial* y la constitución de la curva de *tensión dramática*, la *mediatización de la experiencia dramática* (apelación al espectador/lector), el plano expresivo (la creación de atmósferas) y la "*mostración*" *escénica* (la aparición en la escena de diversos *realia* presentes en el discurso imaginativo).

3.3 EL SISTEMA DE IMÁGENES Y SU RELACIÓN CON OTROS SISTEMAS

3.3.1 El sistema semémico: temas y motivos

Así como los *illustrantia* de los sistemas imaginativos (lo que, muchas veces, por sinécdoque, llamamos imagen) conforman una red significativa, sus *illustranda* conforman una red significativa paralela. Esa red es lo que denominamos SISTEMA SEMÉMICO, es decir, la estructura ordenada de los temas y motivos de una obra, que, por medio de la metesememia, se transforman en los *illustrantia* antes mencionados. De este modo, *stricto sensu*, concebimos el sistema de imágenes como un signo de dos caras: su significante es el que denominaremos SISTEMA POÉTICO-SIGNIFICANTE; su significado, el SISTEMA SEMÉMICO.

¹⁸⁶ Tomamos el concepto de "texto espectacular" de DE TORO (1987: 68-86).

En cuanto a los componentes del SISTEMA SEMÉMICO, dijimos que era el conjunto de los *illustranda* de las imágenes, es decir, los temas y motivos de cada una de las piezas. En este sentido, consideramos **motivo** una unidad temática y significativa mínima, que casi siempre coincide con una palabra presente en el texto, otras veces con un sintagma o una frase donde figura la palabra mediante la cual se lo designa e incluso a veces puede corresponder a una parte del sentido de la palabra, es decir, a un sema. Esta unidad resulta de la observación, durante el análisis del texto, a partir de una doble perspectiva: sintáctica, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza y de oposición que establece con otras unidades próximas o distantes. El motivo se caracteriza por ser un elemento recurrente, es decir, que se repite a una distancia y es reconocido de modo de poder rastrearse una línea significativa. Esta repetición lo convierte en un *Leitmotiv*, que sirve para subrayar, reforzar y sugerir, dentro de la textura verbal, las temáticas que el poeta quiere poner de relieve. El motivo y, más aun, el *Leitmotiv*, es un modo sutil de orientación y de influencia en la atención del espectador/lector. Por otra parte, y como probará nuestro análisis, el esquema organizativo de los motivos de un texto suele articularse como una tensión entre pares de opuestos, como miembros de una estructura polar¹⁸⁷.

Ahora bien, los motivos suelen hallarse unidos por una idea o tema común. Esta combinación de motivos constituye el armazón temático de la obra. El **tema** es diferente del motivo, pues designa una categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto o en el conjunto de la literatura. Es el material elaborado en un texto, que lo constituye, o la idea que lo inspira. Motivo y tema se diferencian, pues, por su grado de abstracción, y por consiguiente, por su capacidad de denotación. Los temas, tanto de la literatura cuanto del resto de las artes, están predeterminados culturalmente, pero son resemantizados cada vez que son vueltos a usar, en base a la concepción particular de la que el artista es portador o creador y

¹⁸⁷ DAEMMRICH y DAEMMRICH (1995: XIV-XXV).

el contexto específico en el que está inserto. Un tema no tiene valor fuera de una red organizada de relaciones, y éstas son relaciones de lenguaje y de experiencia, y se despliegan dentro de una especie de complejo lingüístico que es la totalidad de la obra.

La relación entre tema y motivo es la de complejo/simple, articulado/unitario, idea/núcleo, organismo/célula, dado que tema y *Leitmotiv* son organismos complejos y diferenciados de los cuales el motivo es el germen o célula original. Temas y motivos formalizan el texto. Esta formalización simplifica y acelera la captación del discurso de las ideas, porque provee bloques pequeños y compactos de realidad existencial o conceptual semióticamente estructurada¹⁸⁸.

Si aplicamos estos conceptos al *CA*, podemos apreciar que en una de las imágenes más famosas y recurrentes de la literatura antigua –y una de las favoritas de Esquilo–, la de la nave del estado, el ESTADO, la *POLIS*, pertenece al SISTEMA SEMÉMICO, es decir, al conjunto de temas y motivos que aparecen, por ejemplo, en *Siete contra Tebas*. En este caso, es específicamente un motivo. La NAVE, por su parte, es el *illustrans* que simboliza al *illustrandum* que es la *POLIS*, y pertenece al que llamamos SISTEMA POÉTICO-SIGNIFICANTE. Ambos sistemas constituyen, como las dos caras de una moneda, el SISTEMA DE IMAGINERÍA.

Ahora bien, el SISTEMA SEMÉMICO O TEMÁTICO se manifiesta como un conjunto de campos semánticos antonímicos realzados, connotados, marcados, en la estructura textual. En otras palabras, los motivos, anteriormente definidos desde el punto de vista literario, se resuelven en la estructura textual como componentes básicos de una serie de campos semánticos. Su utilización como estructura significativa dentro de una obra depende de que sus marcas o connotaciones estén funcionando como un *estructurador* más dentro del texto. El campo semántico debe imponerse como una de las *tensiones* fundamentales del texto¹⁸⁹. Para nuestro estudio,

¹⁸⁸ DUCROT-TODOROV (1995 [1972]: 254-258), SEGRE (1985: 284-292); BERISTÁIN (1988: 352-354).

¹⁸⁹ USABIAGA (1969: 60-61).

definimos **campo semántico** como un campo léxico¹⁹⁰ constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organiza en torno a un concepto-base que es común a todos los lexemas debido a que abarca el conjunto de sus semas nucleares (aunque cada semema posee, simultáneamente, semas que lo diferencian de los demás). En el campo semántico hay a la vez un campo léxico constituido por el conjunto de los lexemas y un campo conceptual o nocional, que es el de las ideas denotadas¹⁹¹. En la descripción estructural, el campo semántico ordena los contenidos dentro de un determinado contexto, así como determina la relación semántica entre las expresiones; los contenidos internos del campo se definen por medio de rasgos semánticos¹⁹². Un campo semántico comprende también lexemas que en parte al menos corresponden a los mismos contenidos, que se superponen parcialmente. Son los llamados sinónimos, que son más bien, casi siempre, semisinónimos¹⁹³. De este modo, el campo semántico es concebido como conjunto organizado o “mosaico” que cubre de modo completo cierta área de significado (que a su vez actúa como significante de un orden determinado de conceptos o ideas) y también como reunión de vocablos en los que el análisis revela una eficacia connotadora con relación a una palabra-centro¹⁹⁴. Por consiguiente, descartamos definiciones lingüísticas muy estrictas, como la de COSERIU¹⁹⁵ y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ¹⁹⁶, que no se adecuan al

¹⁹⁰ Un campo léxico es el conjunto estructurado de relaciones dadas entre todos los términos que se refieren a una misma porción de la realidad, por ejemplo, el vocabulario de una disciplina científica, de una técnica o de un ámbito cualquiera de la realidad. Cf. BERISTÁIN (1988: 88).

¹⁹¹ BERISTÁIN (1988: 88-89).

¹⁹² LEWANDOWSKI (1995: 46-47).

¹⁹³ Sus matices diferenciales representan puntos de vista divergentes sobre realidades coincidentes o simplemente connotaciones distintas para denotaciones idénticas. Dado que sinonimia y semisinonimia también existen entre sintagmas y oraciones, el estudio de un campo semántico puede incluir el funcionamiento de grupos de lexemas, sintagmas y oraciones. Se trata de ver el valor connotativo que se deriva de sus diferencias particulares y el esquema nocional general que de ellos se obtiene. Cf. R. ADRADOS (1975 : 250-251).

¹⁹⁴ En esta investigación se deja de lado la noción de campo semántico como amplia recolección de libres asociaciones de ideas y, en segundo grado, la opción de indagar fuentes no visibles de asociación: infraconscientes, emotivas, y sus operaciones, que caen más allá de las posibilidades estrictamente lógicas de la lengua (USABIAGA 1969: 59).

¹⁹⁵ COSERIU (1991 [1977]: 135 y 168-170).

¹⁹⁶ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (1997: 16 y 76).

método de análisis textual de nuestro estudio, que es estilístico-semántico en sentido amplio.

Estos *illustranda*—los temas y motivos que como unidades léxicas forman parte de campos semánticos marcados— con frecuencia aparecen desprendidos de los *illustrantia*, es decir, sin constituir una imagen en sentido estricto. Esto, sin embargo, no impide que se los considere parte del sistema de imaginiería. En efecto, la aparición de la imagen en sentido estricto, —la figura, los *illustrantia* unidos a los *illustranda*—, realza o explicita la diseminación previa de lexemas que apuntan al mismo campo semántico-conceptual. De esta manera, hemos determinado que ambas formas de manifestación del SISTEMA DE IMAGINERÍA despliegan dos funciones opuestas y complementarias: 1) los campos semánticos marcados (el conjunto de los *illustranda* que constituyen el SISTEMA SEMÉMICO) tienen una función extensiva: constituyen un refuerzo estilístico, una marcación lingüística implícita, una distribución uniforme y pequeños cortes en la isotopía discursiva; 2) la figura (la unión de *illustrans* e *illustrandum* en una imagen en sentido estricto) cumple una función intensiva, de hito estilístico, de marcación lingüística explícita, con una distribución en picos de máxima tensión que provocan un corte violento de la isotopía discursiva¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Sobre el concepto de ISOTOPÍA habla fundamentalmente GREIMAS (1987: 105-110), retomado por TAILLARDAT (1977: 348), para quien la metáfora se caracteriza por la ruptura de la isotopía del contexto, es decir, la homogeneidad semántica del discurso. El oyente/lector reestablece la isotopía abstrayendo el sema común que pone en relación *illustrans* e *illustrandum*. La ruptura de la isotopía, ya percibida por Aristóteles (*Rhet.* 1412a19ss.) es característica también del símil. De acuerdo con BERISTÁIN (1988: 285-293), la *isotopía* es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su COHERENCIA. Se trata de una “conformidad semántica” o *isosememia*. El discurso isosémico se desarrolla unívocamente en un solo nivel semántico, el referencial, es decir que su semiótica es denotativa. Es pues una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia. Los discursos bi-isotópicos (donde se superponen dos isotopías) se reconocen porque producen una tensión debida a que aparece una ALOTOPÍA que indica la existencia simultánea de dos isotopías del contenido: una básica y una retórica. Al detectar la conexión entre ellas dada a través del término disémico o de una relación de analogía del significante, se permite el proceso de la mediación o paso de una isotopía a otra. La metáfora resulta precisamente de la intersección que relaciona dos conjuntos sémicos parcialmente análogos y parcialmente opuestos. El empleo de estas figuras produce un efecto estilístico que GREIMAS describe como “placer espiritual que reside en el descubrimiento de las dos isotopías diferentes en el interior del relato supuestamente homogéneo”. El hallazgo de la alotopía se

3.3.2 El sistema hipersemémico y el universo conceptual

Pero la existencia de los sistemas de imaginaria no sólo tiene consecuencias para la interpretación de la organización semántica del texto poético, sino que postulamos la existencia de una relación sistemática entre la imagen hallada en una trama semémica -significativa- y el universo conceptual -textual y extratextual- al que ella remite. En efecto, los sistemas de imágenes se consideran en esta investigación como *significados que hacen las veces de significantes de otros significados* que se adscriben genéricamente a las "temáticas", las "ideas", la *Weltanschauung* del autor¹⁹⁸. Esta *Weltanschauung* no aparece ante los ojos del lector/investigador como una masa acrílica de concepciones más o menos abstractas o no delimitadas. Por el contrario, una *Weltanschauung* suele manifestarse como un SISTEMA HIPERSEMÉMICO, es decir, como una organización conceptual que va más allá de la plasmación definida en un texto y que remite a un imaginario simbólico e ideológico: político-social, filosófico y ético-religioso.

Esta relación que se da entre la imagen como representación simbólica y el universo conceptual al que ella remite es comprensible si se admite teóricamente — invirtiendo ahora la formulación saussureana— que ambos elementos *SE PRESUPONEN*, y que por tanto guardan una relación de *NECESARIEDAD* -de *NO ARBITRARIEDAD*- y de *MOTIVACIÓN*¹⁹⁹. De este modo, el discurso poético -lenguaje particular, código semiótico, estructura secundaria superpuesta a la primaria que es el lenguaje- es un

produce en el transcurso de la lectura, en general ante la aparición de los tropos característicos del discurso figurado, y se opone a la lectura uniforme, que es unívoca y sin contradicción. Podemos entender entonces, de acuerdo con KERBRAT-ORECCHIONI (1983: 270-271) que la *isotopía discursiva* es el principio de coherencia sintagmática (gracias a la recurrencia de unidades de expresión y/o de contenido) de una secuencia sintáctico-estilístico-semántica.

¹⁹⁸ Entendemos por *Weltanschauung*, "visión del mundo o cosmovisión", la actitud particular de un autor con respecto al espíritu o visión del mundo dominante en una época dada.

¹⁹⁹ SAUSSURE (1945 [1916]: 127-133).

sistema capaz de transmitir una información ("mensaje") imposible de comunicar por otros medios²⁰⁰.

LA IMAGEN Y SU ACTUALIZACIÓN EN SISTEMAS NO ES, POR TANTO, SÓLO *presentación de visibilia*, SINO, Y SOBRE TODO, *representación de invisibilia*²⁰¹..

Ahora bien, no es el SISTEMA SEMÉMICO lo que denominamos "universo conceptual". Postulamos que el SISTEMA SEMÉMICO es la tematización, la concreción, de una serie de conceptos, ideas, simbolizaciones y "contenidos del imaginario o del pensamiento" que constituyen el mencionado SISTEMA HIPERSEMÉMICO, extratextual, ideológico. Este SISTEMA HIPERSEMÉMICO MÁS SU

²⁰⁰ La postulación de los llamados *sistemas modelizantes/modalizadores secundarios* es central en la teoría lotmaniana. Afirma LOTMAN que los lenguajes secundarios son estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural. Así, el arte, las costumbres, los rituales, las creencias religiosas, el mito, el comercio, etc., son sistemas modelizantes secundarios que se funden en la cultura vista como una totalidad semiótica compleja. El arte, y entre las artes la literatura, es el sistema modalizante secundario por excelencia. Este sistema permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. Decir que la literatura posee su propio lenguaje es decir que posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de estos signos, que sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. Según LOTMAN, en el texto artístico verbal el concepto mismo de signo es diferente. Incluso propone relacionar el signo secundario, figurativo, con la "imagen" de la teoría tradicional de la literatura. Cf. LOTMAN (1978: 20-21, 34, 77), KRISTEVA (1978: 56-57) y BERISTÁIN (1988: 473)

²⁰¹ Cf. CAMBRONNE y POQUE (1977: 379-380). STAMBOVSKY (1988: 85-102) afirma que "*mostrar más que hablar sobre la experiencia refleja la predilección de un escritor por la pintura sobre la explicación, la inmediatez perceptual sobre el razonamiento discursivo, la unidad sintética sobre la predicación de elementos analíticamente discretos. Pintura no se refiere a la imaginería visual: las imágenes literarias no son visuales ni necesariamente retratables. El término es apropiado porque la percepción visual es quizás el campo de inmediatez más racionalmente accesible y comprensivo. La imaginería presentacional en la literatura funciona como una variable de experiencia correlativa del tema literario, transmitiendo el contenido conceptual a través de la intensidad dramática y el poder afectivo de las ideas. La imagen está temáticamente integrada en la obra literaria de modo que las relaciones que representa trascienden lo que designan lexicalmente: la imaginería vuelve perceptibles relaciones, pensamientos y sentimientos en forma simbólica e inmediata. De este modo los temas literarios son perceptibles como tales en su unicidad. Por su parte, VIANU (1967 [1957]: 62, 79 y 94) expresa: "La metáfora pone el hecho ante los ojos. Las cosas se nos tornan visibles en tanto las presentamos en acción. Es un medio de sensibilización; a través de ella nuestro ojo interior llega a ver más claramente las cosas. Otra función estética de la metáfora es la de subrayar la unidad más profunda de los diferentes elementos. Esto la convierte en un instrumento de conocimiento. El papel espiritual de la metáfora es expresar las semejanzas de las cosas que no pueden ser objeto de generalizaciones teóricas, y un medio explícito de producir imaginería simbólica por medio de contenido sensorial".*

TEMATIZACIÓN EN UN SISTEMA SEMÉMICO es lo que la filología denomina tradicionalmente *Weltanschauung*, “visión del mundo”. En nuestra tesis, preferimos distinguir ambos sistemas, dado que consideramos al segundo (el SISTEMA SEMÉMICO) como significante que simboliza un significado (el SISTEMA HIPERSEMÉMICO) que es previo desde el punto de vista lógico. Retomando el ejemplo de la nave del estado, la *polis*, el estado (SISTEMA SEMÉMICO) es el significante de un significado “el ámbito público”, “lo público”. De hecho, “lo público” puede tematizarse de distintas maneras, no sólo por medio del motivo de la *polis*. En general, se lo tematiza por medio de una serie de colectivos: la asamblea, el ejército, la multitud, etc.

3.3.2.1 *El universo conceptual esquileo: polaridad y analogía*

Este universo conceptual manifiesta en el teatro de Esquilo una estructura particular: aparece organizado en torno de categorías binarias opuestas y complementarias cuyos constituyentes se ubican en dos ejes marcados y connotados, respectivamente, como “positivo” y “negativo”: son los “sistemas de opuestos”, las “polaridades” o “ejes bipolares” que durante siglos hemos considerado característicos de la mente griega. De hecho, la organización de las estructuras simbólicas en polaridades es típica no sólo de la mente griega, sino de lo que los antropólogos denominan “el pensamiento salvaje” o lo que habitualmente se conoce como “la cultura primitiva” o “cultura oral”²⁰². Sin embargo, es en la

²⁰² Se trata del problema de la naturaleza de la “lógica arcaica”. LÉVY-BRUHL en 1910 y de manera orgánica en *La mentalidad primitiva* (1922: 25-35) había desarrollado la hipótesis de una mentalidad prelógica. CONFORD se vio muy influido por esta teoría en *From Religion to Philosophy* (1912: 9). SNELL (19) también distingue entre pensamiento mítico y pensamiento lógico, ya que “describen dos etapas del pensamiento humano”. Pero ya en 1912 DURKHEIM impugnó el postulado de una mentalidad prelógica en *Las formas elementales de la vida religiosa*, afirmando que ambas mentalidades están hechas de los mismos elementos esenciales desarrollados de modo desigual. Por lo demás, LÉVY-BRUHL modificó radicalmente su posición al respecto en sus últimos escritos (1934: 10), por lo cual afirma LLOYD (1987 [1966: 12] que debe darse una versión más adecuada de la lógica informal implícita en el pensamiento primitivo o arcaico. Cf. LÉVI-STRAUSS (1964), GOODY

cultura griega antigua el ámbito en donde adquieren un funcionamiento paradigmático²⁰³, integrando (característicamente) un sistema bipolar constituido por dos formas de pensamiento típicas de dicha cultura: la POLARIDAD y la ANALOGÍA²⁰⁴.

En efecto, son llamativas las alusiones a parcs de opuestos de diverso tipo en las doctrinas cosmológicas y en las exposiciones de fenómenos naturales concretos. El uso ordinario de analogías es menos sorprendente. Buen número de teorías y explicaciones propuestas por el antiguo pensamiento griego especulativo pertenecen a uno u otro de dos tipos lógicos simples: 1) la clasificación o explicación de los objetos por referencia a uno u otro miembros de un par de principios opuestos; 2) el que una cosa sea explicada por su parecido o por su asimilación a alguna otra. A través de ellas el autor se propone dar cuenta de determinados fenómenos, y las relaciones de oposición y de semejanza aparecen en argumentaciones expresas para demostrar determinadas conclusiones o conseguir el asentimiento a ellas²⁰⁵.

De acuerdo con esta organización del pensamiento y de la argumentación, el sistema opositivo bipolar implica una cierta inflexibilidad de los procesos mentales, establece jerarquías y destaca las diferencias; por el contrario, la argumentación analógica implica una cierta flexibilidad de los procesos mentales, organiza redes o sistemas (no exclusivamente jerarquías) y destaca, por supuesto, las semejanzas. Sin duda, la argumentación (de ambos tipos) se encuentra básicamente en la filosofía. En la poesía, y en la poesía trágica en particular, la argumentación no es

(1985) y GONZÁLEZ GARCÍA (1991). Retomaremos los conceptos de estos investigadores en nuestro estudio del SISTEMA HIPERSEMÉMICO.

²⁰³ La cultura griega, a pesar de las críticas de los filósofos, no reemplazó del todo una forma de pensamiento (el pensamiento mítico o salvaje) en su camino hacia el pensamiento filosófico y la abstracción. Dice DETIENNE (1985 [1981]: 144-145) que, al respecto, *“los griegos tienen dos cabezas. Más que gemelos, son hermanos siameses que mantienen una perfecta cortesía entre ellos. Cada uno reina en sus dominios y el primero no parece turbarse en absoluto por el discurso que sostiene el segundo. Por otra parte, la cabeza filosófica no pone de manifiesto ninguna intención de dominar al mitológico vecino: ni tensiones, ni conflictos”*.

²⁰⁴ Cf. al respecto la teorización en el remarcable libro de LLOYD (1987).

²⁰⁵ LLOYD (1987 [1966]: 13-14).

estrictamente tal, sino una representación o simbolización, por medio del sistema de imaginaria, de los contenidos del pensamiento y del imaginario que constituyen el SISTEMA HIPERSEMÉMICO. En nuestra tesis sostenemos y probamos que Esquilo pone en acto en sus textos (tanto en el *cA* cuanto en el *cP*) un sistema donde se entrecjen armónicamente POLARIDAD (el sistema opositivo que funciona como esqueleto de la imaginaria) y ANALOGÍA (las imágenes propiamente dichas que “encarnan” ese esqueleto)²⁰⁶.

3.3.2.2 *El universo conceptual esquileo: matriz metafórica y formas simbólicas*

Ahora bien, ¿cuál es el vínculo detectable entre las imágenes del *corpus* y los elementos que forman parte del universo conceptual esquileo? En nuestra tesis sostenemos que ese vínculo está dado por la MATRIZ METAFÓRICA.

La MATRIZ METAFÓRICA²⁰⁷ cumple la función de molde o patrón básico de un campo metafórico, y explicita el sema común a sus imágenes individuales: es la fuente y explicación de las imágenes que crean ese determinado campo metafórico²⁰⁸. Dicho de manera inversa: reuniendo todas las metáforas que expresan la misma noción se puede descubrir la matriz que está en el origen del CAMPO METAFÓRICO²⁰⁹. Esto se realiza por medio de LA ABSTRACCIÓN, POR MEDIO DEL ANÁLISIS SÉMICO, DEL HAZ DE SEMAS O RASGOS SÉMICOS COMUNES a ese campo metafórico. Este haz de semas resulta ser semejante a algunas formas

²⁰⁶ Una explicación más detallada de las relaciones entre polaridad y analogía en la filosofía y en la tragedia de Esquilo se ofrecerá en el capítulo X, en nuestro estudio del SISTEMA HIPERSEMÉMICO.

²⁰⁷ Tomamos la noción de matriz metafórica de TAILLARDAT (1977: 349-351).

²⁰⁸ Una matriz metafórica es, por ejemplo, “el amor es una enfermedad” o “un esclavo es como un animal sometido al yugo”. Cada una de estas matrices puede dar lugar a gran cantidad de imágenes particulares, que luego constituyen un campo metafórico dentro de un determinado sistema de imaginaria.

²⁰⁹ El proceso de metafóricación puede abarcar un campo semántico completo: un CAMPO METAFÓRICO es el conjunto de las expresiones metafóricas (lexemas nominales, adjetivos y verbales) que sirven para expresar una determinada metáfora (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (1997: 18)

simbólicas que constituyen el SISTEMA HIPERSEMÉMICO. De hecho, proponemos que las ideas abstractas y los elementos simbólicos del imaginario transfieren sus componentes básicos a los sistemas temático y poético-significante, especialmente *por medio de las imágenes*. En el caso de Esquilo, una de esas matrices metafóricas es la *oposición recto/circular*, que está en la base de la concepción de la JUSTICIA, idea nodal de la *Weltanschauung* esquilea.

Aunque no compartimos algunas de sus categorías y separamos metodológicamente temática e ideología, nos interesa citar aquí algunas lúcidas apreciaciones de STAMBOVSKY²¹⁰ como síntesis de nuestro recorrido teórico sobre el concepto de imagen:

“Las metáforas de la experiencia literaria están basadas, en primer lugar, en una matriz temática no lingüística ni semiótica. En la literatura los temas son los modos en los que ideas y hechos se hacen significativos, se hacen expresivos del significado que trasciende los límites discretos entre pensamientos y sucesos, integrándolos en un todo estético. Los temas literarios articulan y comunican los pensamientos y sentimientos, comunicándolos con inmediatez sensorial a través de su traducción presentacional —su dramatización— como hechos narrativos. Es un modo no mediado por el pensamiento discursivo, y la pintura de temas en la imaginería de la metáfora es el modo que con inmediatez dramática los artistas literarios asimilan y enriquecen los hechos particulares con los temas de nuestra experiencia común. Dramatizando los hechos de consciencia y de acción imagísticamente, las metáforas expresan y amplifican los temas que los ocasionaron. La pintura literaria es el modo en que la imagen “narrativiza” temas literarios articulados volviéndolos presentacional y estéticamente inmediatos”.

y KURZ (1997: 24-25). Los campos metafóricos funcionan en los textos como medios de caracterización y de expresión de significaciones inmanentes.

²¹⁰ STAMBOVSKY (1988: 16 y 74).

CAPÍTULO 3

EL SISTEMA DE IMAGINERÍA Y LA AUTENTICIDAD DE PROMETEO ENCADENADO. OTRA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LA EVIDENCIA INTERNA

3.1 LA TESIS A SOSTENER

En el horizonte de este profuso y complejo *status quaestionis*, y sirviéndonos de manera ordenada y coherente del aparato conceptual que acabamos de presentar, vamos a proponer otra interpretación del problema de la autoría de *Prometeo Encadenado* a las ya sumadas en los últimos ciento cincuenta años, aplicando un conjunto de criterios de análisis que consideramos novedosos y eficaces. Nuestra tesis sostiene:

- 1) que el sistema de imagería presente en cada una de las obras de Esquilo forma parte de un conjunto de tres sistemas, el poético-significante, el semémico y el hipersemémico, que se relacionan entre sí por medio de relaciones bipolares significante/significado y que reproducen de manera global el universo conceptual del poeta. Este universo creativo de Esquilo, organizado en torno de la imagen, se relaciona con las estructuras simbólicas básicas del imaginario de su época y reproduce sistemática y a la vez poéticamente los contenidos de su *Weltanschauung* a nivel ideológico, político y ético-religioso; y
- 2) que dicha conformación semántica y estructural se verifica en el *corpus* de *Prometeo Encadenado*, por lo que puede ofrecerse como una prueba más de la autoría esquilea de dicha tragedia.

3.1 DESARROLLO METODOLÓGICO DE LA TESIS A SOSTENER

Para demostrar nuestra tesis hemos optado metodológicamente por la aplicación sucesiva y encadenada de una serie de CRITERIOS DE ANÁLISIS. Cada criterio de análisis incluye una mecánica siempre idéntica: el análisis comparativo de los datos obtenidos en el *corpus Aeschyleum* y su posterior confrontación con los datos del *corpus Prometheicum*. Sostenemos entonces que:

- 1) *Prometeo Encadenado* es un obra perteneciente al *corpus Aeschyleum* porque presenta un SISTEMA DE IMAGINERÍA semejante en su configuración interna y en las relaciones que se establecen entre sus elementos a los sistemas de las seis tragedias sin problemas de atribución;
- 2) Al igual que en el *corpus Aeschyleum*, el sistema de imágenes de *Prometeo Encadenado* reproduce sistemáticamente el universo conceptual esquileo. Este mecanismo es una característica propia y original del poeta de Eleusis;
- 3) Al igual que en el *corpus Aeschyleum*, en *Prometeo Encadenado* se establece una relación constante entre la imagen y el incremento de la tensión dramática, la imagen y la creación de atmósfera y la imagen y la mostración escénica;
- 4) Al igual que en el *corpus Aeschyleum*, en *Prometeo Encadenado* los *illustranda* de las imágenes constituyen un SISTEMA SEMÉMICO que se organiza en campos semántico-conceptuales que funcionan como significados de los *illustrantia*, que constituyen, a su vez, el SISTEMA POÉTICO-SIGNIFICANTE. Dentro de y entre ambos *corpora* los sistemas se comportan de la misma manera y conforman una estructura similar;
- 5) Los modos de las articulaciones interna y externa de los sistemas de imágenes que constituyen las variables estilísticas susceptibles de cuantificación son muy semejantes en el *corpus Aeschyleum* y en el *corpus Prometheicum*, como prueba el análisis estilométrico;

- 6) El análisis estilístico integral de las imágenes del *corpus Aeschyleum* prueba que los mecanismos compositivos internos, la relación semántica entre los constituyentes de las imágenes (interacción) y la relación entre imagen y contexto son coherentes con el patrón observado en *Prometeo encadenado*;
- 7) El análisis sémico-componencial, el análisis de la matriz metafórica del sistema principal de cada una de las piezas del *corpus Aeschyleum* y su análisis semántico integral muestran una notable semejanza con los mismos elementos del sistema de *Prometeo Encadenado*.
- 8) El reconocimiento de las características propias del discurso de Esquilo conduce a la postulación de la imagen como organizador de su universo conceptual, lo que constituye un principio metodológicamente válido para probar la autenticidad de *Prometeo Encadenado*.

El análisis se ha encarado por medio de un acercamiento que parte de las macroestructuras para ir circunscribiéndose en pasos sucesivos hasta llegar al estudio de los segmentos como unidades. El último criterio aplicado incluye en su despliegue una aproximación sintetizadora, es decir, un regreso al análisis global. La interpretación globalizadora de los rasgos ya detectados en los pasos anteriores incluye el análisis semántico en una hermenéutica del texto.

El ANÁLISIS de los textos es fundamentalmente léxico-semántico y retórico-estilístico, pero abarca también otros niveles del discurso poético, como el fónico, métrico y morfosintáctico, si ello es pertinente para el resultado que se espera obtener.

En la INTERPRETACIÓN de los textos se percibirá también que, además de los abordajes mencionados —incluidos en el abordaje característico del análisis filológico—, se utilizan otras herramientas conceptuales, desde la nueva teoría literaria hasta la teoría de género, siempre que puedan ser aplicadas sin anacronismos a los textos antiguos. En dichos casos, y para dejar de lado las ambigüedades, toda mención a conceptos específicos se acompaña de la definición correspondiente.

Como ya dejamos entrever en el capítulo 1, insertamos nuestro estudio particular en un objetivo de alcance más general, que consiste en proponer una hermenéutica textual que, con los aportes de la crítica contemporánea pero a la luz de la filología clásica, dé cuenta de las relaciones *necesarias* entre FONDO y FORMA, ESTILO y MENSAJE en el texto de la tragedia griega.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Síntesis

En este capítulo se estudia la constitución general de los sistemas de imaginería en el *cA*. Utilizando un criterio de análisis serial que individualice y dé cuenta de la incidencia cuantitativa de los segmentos imaginativos en la totalidad que es el texto, se estudia la organización general de las redes de imaginería como componentes de sistemas formados por uno o varios subsistemas. Se analiza la configuración de cada uno de esos sistemas en las seis tragedias de autenticidad indudable, la posición de los elementos de cada sistema en relación con el eje de valoración positivo/negativo, el deslizamiento de *illustrantia*, que se adscriben a uno o varios *illustranda* a lo largo del desarrollo dramático o de acuerdo con el enunciador-personaje y la relación general del sistema de imágenes (poético-significante) con los otros dos sistemas que conforman el universo conceptual esquileo: el sistema semémico y el sistema hipersemémico. Se comparan los resultados obtenidos con los correspondientes al *cP*.

1 EL ESTUDIO DE LA IMAGINERÍA EN LA OBRA DE ESQUILO

Si concebimos las imágenes como segmentos de lenguaje figurado que apuntan, por una parte, a reforzar estilísticamente el texto y, por otra, a cumplir una función dramática dentro de la trama escénica y a señalar la temática global de la pieza, no encontraremos estudios dedicados al tema hasta la década de 1950, en conjunción, como ya señalamos, con la aplicación de las concepciones del *New Criticism* a los estudios clásicos.

Sin embargo, el interés por el estudio del “lenguaje figurado” en la tragedia esquilea se remonta a mediados del siglo XIX, en que comienzan a redactarse una serie de “disertaciones” en universidades europeas, sobre todo alemanas, que versan sobre las “imágenes”, “símbolos, comparaciones” o “metáforas” de los autores griegos. Las disertaciones pueden estructurarse como un estudio cronológico¹, de la épica a la tragedia², un relevamiento de su funcionamiento en los autores que escriben en dialecto ático³, un estudio genérico de su utilización en los tres trágicos⁴

¹ MÜLLER (1906).

² ALTUM (1855); KEITH (1914).

³ COENEN (1875).

⁴ HOPPE (1859), RAPPOLD (1876-1878); HERZER (1884); PECZ (1886); WERNER (1915).

o, de modo más específico, sobre la obra de Esquilo en particular⁵. También se encuentran disertaciones sobre grupos de *illustrantia* específicos, tanto en la obra exclusiva de Esquilo⁶ cuanto estudios comparativos de más de un autor⁷. En general no se trata más que de listas y clasificaciones, en la mayoría de los casos incompletas, con análisis que hoy en día consideraríamos poco menos que rudimentarios.

Puede señalarse por su calidad un artículo de HEADLAM⁸, el gran comentarista de las obras de Esquilo, ya a comienzos del siglo XX, quien fue el primero en llamar la atención sobre el uso de “imágenes recurrentes” en una obra o en una trilogía.

En las décadas de 1930⁹ y 1940¹⁰ se suceden una serie de estudios sobre dicción y estilo en la obra del poeta de Eleusis¹¹. Hay una porción de comentarios útiles, pero más que nada listas, ubicación de fuentes, catálogos razonados y poca interpretación o visión global del tópico en cuestión. Algo semejante puede afirmarse de las dos obras de DUMORTIER¹²: determina la “imagen dominante”, pero le presta muy poca importancia al contexto y no detecta el hecho de que el uso de imaginería hace surgir un mensaje particular a lo largo de una obra o una trilogía. Considera, además, que la inclusión de imágenes tiene una función “didáctica” asociada al deseo de “instruir” sobre distintos aspectos de la realidad contemporánea (la navegación, la domesticación de animales, la caza, etc). En 1950 y 1960 seguimos encontrando estos estudios estilísticos extramadamente especializados, hasta el microanálisis¹³. Tales trabajos, aunque útiles para referencia,

⁵ SCHULZE (1854); RADTKE (1865); TUCH (1869); WECKLEIN (1872); DAHLGREN (1877); RUEYER (1877); FREY (1879); GORTER (1889); LEES (1902); PICKHARDT (1904); BORGK (1919).

⁶ DAHLGREN (1875); HARRIES (1891).

⁷ RADTKE (1867); WHEELER (1885); BRIEGLER (1888); FISCHER (1900).

⁸ HEADLAM (1902).

⁹ STANFORD (1936); VAN OTTERLO (1937).

¹⁰ STANFORD (1942); HILTBRUNNER (1946); EARP (1948).

¹¹ MIELKE (1934), con una breve afirmación general sobre las “imágenes preponderantes” en cada tragedia; KUMANIECKI (1935).

¹² DUMORTIER (1935a) y (1935b).

¹³ Por ejemplo, el de HANSEN (1955); CITTI (1963) y VAN NES (1963). En un trabajo posterior, VAN NES (1973) incorpora la función de la imagen en la estructura de la tragedia.

por el grado de subdivisión que involucran tienden a oscurecer elementos del estilo e ignoran el propósito artístico de las obras individuales. Hay excepciones como la de GOLDEN y MURRAY¹⁴, que profundizan en los problemas de la dicción poética y en la relación imagen/tema, respectivamente.

Trabajos verdaderamente relevantes, tanto por su análisis del estilo cuanto por su percepción de la relación entre drama, tema e imagen aparecen ya en las décadas de 1960¹⁵ y 1970¹⁶. Debemos destacar, entre todos, el artículo de SALVANESCHI, excelente en su tratamiento del estilo en general y del problema de la autoría, además de las imágenes, y el libro de LEBECK, que marcó una época por su fino análisis de la función dramática y de la relación imagen-motivo. El libro de PETROUNIAS es quizá el más exhaustivo y erudito, muy útil como referencia, aunque no muy profundo en su hermenéutica del texto. Por otra parte, desde el punto de vista del análisis formal, debemos destacar la importancia del multicitado estudio de SILK.

Ya en la década de 1980¹⁷ podemos señalar el hincapié de ROSEMEYER en la definición y distinción entre distintos tipos de imágenes, quien también ofrece algunos excelentes comentarios sobre ciertos pasajes específicos (117ss). El libro de MOREAU, quien estudia lo que denomina la “metáfora paradójal”, es decir, la transformación de rasgos pacíficos y aun idílicos de la vida cotidiana en visiones de sangre y muerte como característica de la imaginería del poeta. En cuanto al estudio estilístico de la imagen, son útiles los artículos de FRANGINI y GUILLÉN.

¹⁴ GOLDEN (1958) y MURRAY (1958), sobre *Sz*; WHALLON (1958) sobre *Ch*.

¹⁵ EDINGER (1961) sobre *Pe*; HOLTSMARK (1963), sobre *Pe*; PERADOTTO (1964) y más tarde (1969) sobre *Or*; HALDANE (1965); SMITH (1965); ZEITLIN (1965) y (1966) sobre *Or*; SCOTT (1966); HUGHES FOWLER (1967), quien ya había publicado un famoso artículo sobre la imaginería en *Pr* en particular; KIRKWOOD (1969) sobre *Se*.

¹⁶ VEDA (1970) sobre la *Or*; LEBECK (1971), sobre la *Or*, precedida por su tesis doctoral sobre *Ag* (1963); PANDIRI (1971), específicamente acerca de *Pr*; ANDERSON (1972) sobre *Pe*; O'CONNOR (1974); RUSSO (1974) sobre *Or*; SILK (1974), SANSONE (1975); PETROUNIAS (1976); TARKOW (1976) sobre *Sz*, seguido por otro artículo (1980) sobre *Or*; FERRARI (1977), sobre *Ag*; THALMANN (1978), sobre *Se*.

¹⁷ FRANGINI (1980); THALMANN (1980) sobre *Pe*; ROSEMEYER (1982: 109-142), GARSON (1983), sobre *Or*; HOLOKA (1985) sobre *Ag*; MOREAU (1986), precedido por un interesante artículo (1979); TARKOW (1986) sobre *Pr*; TRACY (1986) sobre *Ag*; VASSIA (1986) sobre *Pe*; GUILLÉN (1989).

Ya en la última década del siglo¹⁸ podemos encontrar algunos artículos interesantes, pero sobre todo el tratamiento de la imagen poética en la poesía arcaica, incluido Esquilo, de NÜNLIST, que es un repertorio erudito y muy actualizado en la línea de SILK, aunque no tan penetrante en su análisis formal.

2. LA CONFORMACIÓN DE LOS SISTEMAS DE IMAGINERÍA EN EL CORPUS AESCHYLEUM

2.1 ACLARACIONES PREVIAS

En este capítulo se estudia de manera central la constitución general de los sistemas de imagería en el cA. Utilizando un criterio de análisis serial que individualiza y da cuenta de la incidencia cuantitativa de los segmentos imaginativos en la totalidad que es el texto, se procede al *análisis estructural* propiamente dicho, que estudia la organización general de las redes de imagería como componentes de sistemas formados por uno o varios subsistemas. Se analiza la particular configuración de cada uno de esos sistemas en las seis tragedias de autenticidad indudable, la posición de los elementos de cada sistema en relación con el eje de valoración positivo/negativo, el deslizamiento de *illustrantia*, que se adscriben a uno o varios *illustranda* a lo largo del desarrollo dramático o de acuerdo con el enunciador-personaje y la relación general del sistema de imágenes (poético-significante) con los otros dos sistemas que conforman el universo conceptual esquileo: el sistema semémico y el sistema hipersemémico.

Como resulta evidente, una presentación COMPLETA Y EXHAUSTIVA de TODOS los segmentos imaginativos de cA y cP, incluidas las imágenes exclusivamente pictóricas, las figuras por contigüidad (metonimias y sinécdoques) y las imágenes “fuera de sistema” con sus correspondientes traducciones, más un análisis de sus fuentes y sus relaciones de dependencia con la tradición, formal o de

¹⁸ LARMOUR (1992), CRESPO (1995) y MOSSMAN (1996) sobre *Pr*; NÜNLIST (1998); HEATH (1999), sobre *Or*.

contenido, más el señalamiento de los *hápx legómena* o de las creaciones léxicas del poeta, habría significado, por una parte, darle a nuestro trabajo una extensión por completo hipertrófica y, por otra, superponer en parte un estudio erudito llevado a cabo —aunque no de manera sistemática— en la bibliografía antes señalada.

Por consiguiente, presentamos dicho estudio completo y exhaustivo sólo en el caso de *Persas*¹⁹, lo que incluye el comentario detallado no sólo del sistema como estructura sino el de sus elementos. En cada uno de los subsistemas, principales y secundarios, aparece un registro de todas las imágenes relacionadas con el subsistema, sus traducciones, fuentes, comentario léxico y relaciones semánticas y estructurales con el resto de los componentes. Consignamos a continuación el registro completo de las “imágenes fuera de sistema”, con un breve comentario individual y conclusiones. Por último, un registro de las figuras por contigüidad y de las imágenes exclusivamente pictóricas. Luego de la lectura de todos los elementos previos, resulta evidente que la inmensa mayoría de los segmentos de estas series contribuyen a formar parte del refuerzo semántico y estructural de los campos semántico-conceptuales que estudiaremos en el capítulo 6.

En el resto de *corpus*, además de la presentación global de la estructura de los sistemas y subsistemas de cada pieza, incluimos el registro y breve análisis de los principales segmentos de cada subsistema secundario. Dejamos de lado, por las razones antedichas, el registro y análisis erudito exhaustivos de las imágenes en sentido estricto, las imágenes “fuera de sistema”, las metonimias y sinécdoques y las imágenes exclusivamente pictóricas.

Sabemos que el recorte efectuado en la presentación del material no obstaculizará el análisis y las conclusiones del capítulo; por el contrario, confiamos en que de este modo hemos logrado ofrecer una visión de conjunto profunda sin caer en una profusión que desnaturalice el objetivo principal, que consiste en demostrar la unidad esencial de las estructuras imaginativas del *CA* y el *CP*.

¹⁹ Ante la difícil elección de cuál de las obras presentar de manera exhaustiva, y para dejar de lado cualquier favoritismo subjetivo, nos decidimos por *Persas* por la simple razón de ser la primera pieza esquila conservada.

2.2 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN *PERSAS*

Según HUGHES FOWLER, *Pe* es un tragedia simple, con una historia simple y una estructura perfecta²⁰. En ella Esquilo pone en acto el patrón arcaico δλβος-ὑβρις-ἄτη, establecido en las elegías de Solón²¹. Su carácter excepcional de tragedia de tema histórico le otorga una luz extraña; según PÉRON²², es una rara clase de mito inspirado no por el pasado legendario, sino por la actualidad.

Ni el ejército (en el discurso) ni el coro (en la escena) son personajes activos en sentido trágico. Jerjes es el único héroe trágico, porque no sólo sufre, sino que también decide. No tiene un papel largo, como el Coro; no tiene una personalidad vigorosa, como la que se requiere habitualmente para una tragedia, porque el argumento no le ofrece ninguna oportunidad para ello, lo que sí hace en los casos de Atosa y Darío. Sin embargo, el tema de la obra es el castigo de su ὑβρις. Él es el sostén de los acontecimientos, aunque entra en escena por un corto lapso al final del drama. Esto refuerza el efecto dramático, ya que gran parte del texto de la pieza se centra en la descripción del poder y grandeza de Jerjes y su imperio; él mismo, empero, sólo aparece en el instante de su hundimiento.

El desenlace de *Pe* llega sin ningún movimiento real, ni en el tiempo ni en el espacio, pero es precisamente la simplicidad de la acción la que da lugar a la complejidad del drama, y lo hace a través del lenguaje. El lenguaje de la obra, y más específicamente su imagería, amplían el espacio y el tiempo, extendiéndose desde Persia hasta la Hélade, y desde el pasado hacia el futuro. Toda la pieza está en su dicción, en sus esquemas simbólicos y compositivos: sueño, memoria, profecía, relato histórico, lamento fúnebre. Y dentro de estos esquemas, el lenguaje imaginativo, pictórico y simbólico, construye un sistema poético-significante por medio del cual puede decodificarse el “mensaje” de la tragedia.

²⁰ HUGHES FOWLER (1967: 1).

²¹ Sol. 1, 11ss D; 3, 7-10 D; 3, 34-39 D; 5, 9-10 D.

²² PÉRON (1982: 39).

El sistema poético-imaginativo de *Pe* se desarrolla a partir de una polaridad que funciona como vertebradora de la estructura. Sobre esta polaridad se pone en escena un tejido o red analógica que “representa” y conecta los elementos opuestos. En su centro imaginativo, significativo, dos imágenes básicas organizan el resto del material:

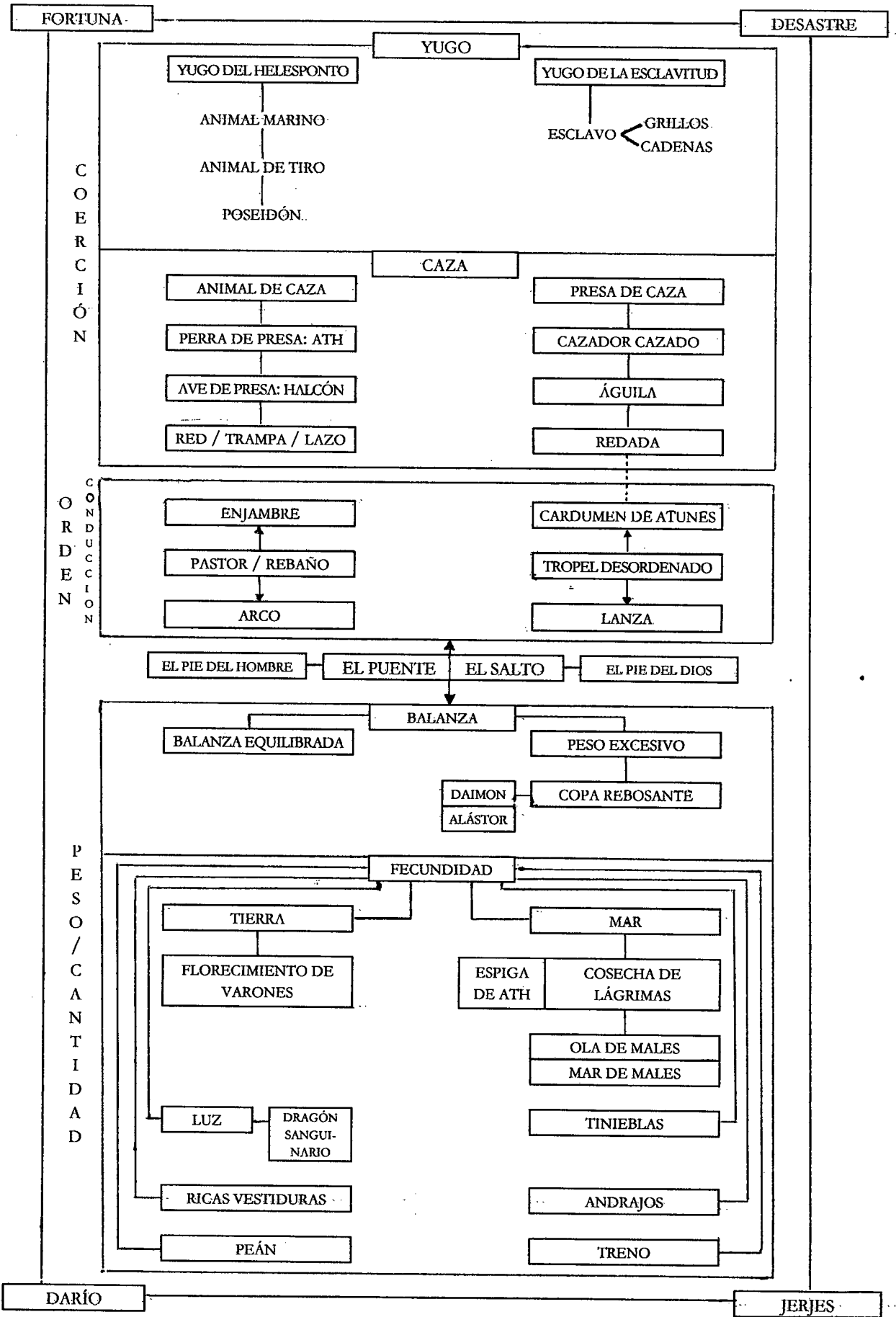
- 1) El hombre quiere avanzar más allá de lo que le permite su propio pie, superando un obstáculo (un límite): quiere dar un paso más largo, violentando, por un lado, su propia esencia, y por otro, el mundo natural. El hombre está hecho para caminar sobre la tierra firme. El mar es un obstáculo que le marca un límite: debe restringirse a caminar por su propia tierra (Persia, Asia). Pero el deseo del hombre no tiene coto: quiere poner su pie (dominar) sobre toda la tierra (Grecia, Europa). Para ello, intenta superar el obstáculo convirtiendo el agua (Helesponto) en tierra firme: tiende un *punte* sobre el *ponto*, transformando una materia ligera, liviana, en otra pesada: el agua es saturada de madera y metal: el PUENTE de barcos (el *pontón*) se convierte en YUGO; el ANIMAL MARINO imaginizado como de libre desplazamiento, en BUEY O CABALLO DE TIRO, que realiza un pesado movimiento de arrastre. El animal de tiro arrastra una enorme cantidad de materia, un peso excesivo: riqueza ingente, hombres innumerables. El carro arrastrado se desequilibra, como una BALANZA, y se hunde hasta el fondo. Esta imagen en proceso (cinematográfica), esta representación mental (centralmente visual) de la idea de transgresión del límite puede sintetizarse en una sola imagen (fotográfica): el PUENTE [que se hunde]: el instrumento que reemplaza al pie del hombre en su intento por arribar al objetivo fijado.
- 2) El exceso que hunde el puente necesita un golpe de gracia: es el salto de un dios vengador de la transgresión del límite (la acumulación excesiva [de riqueza], la expansión [territorial]excesiva). Esta divinidad no se contenta con pesar en la balanza, como Zeus en la *Ilíada*: ella misma salta sobre el platillo, y desequilibra la balanza en forma permanente. El pie del dios hace un movimiento vertical, ligero, que cae sin esfuerzo sobre un platillo sobrecargado: es el gramo, la pluma

necesaria para concretar la perdición. La acción de este δαίμων celoso puede sintetizarse en otra imagen: el SALTO, que marca la facilidad y la ligereza que tiene el pie de la divinidad para cumplir el τέλος decretado.

Este sistema poético-significante de *Pe* se organiza estructuralmente en torno a dos principios: 1) el agente se convertirá en paciente de una acción idéntica en contenido; 2) ese contenido portará una marca negativa. Por tanto, el DOMADOR se transformará en ANIMAL SOMETIDO, el CAZADOR será CAZADO, el RICO, DESPOJADO: la FORTUNA se tornará en DESASTRE. En esta inversión semántica, todos los elementos ligados en principio al polo de la FORTUNA se mostrarán al cabo como factor o causa del DESASTRE. Su ubicación provisoria en el polo positivo del eje bipolar responde a una apariencia que develará su sentido luego del conocimiento de los hechos trágicos.

De este modo, el punte tendido sobre el Helesponto, que debería haber sido el “camino del éxito” para Jerjes y su pueblo, se manifiesta como pie pesado y torpe, el medio o instrumento de una derrota total cuya causa es la ὕβρις del rey. Por otra parte, el salto de la divinidad, que se apoya en un pie ligero y firme, conduce efectivamente al desastre, pero esta negatividad de la marca se revela como positiva en tanto que señala el castigo de la ὕβρις y la restauración del equilibrio perdido. El fiel de la balanza marca la superioridad infinita del dios sobre el hombre y la distancia existente entre ellos. Esta distancia justifica que aquello que para el hombre es el signo de su desgracia sea al mismo tiempo el signo de la coherencia del mundo divino y porte, en consecuencia, una marca final positiva.

EL PUENTE QUE SE HUNDE BAJO EL PIE DEL δαίμων, COMO UNA BALANZA CARGADA EN EXCESO: ésa es la imagen central de *Persas*, construida a su vez sobre dos imágenes contrapuestas. Esta polaridad básica del sistema poético-significante se expande y se concreta en *TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* cuyos términos consisten igualmente en oposiciones bipolares. Cada uno expresa un aspecto de la puesta en acto de la transgresión. El primero, la COERCIÓN; el segundo, la pérdida del ORDEN y la CONDUCCIÓN; el tercero, PESO EXCESIVO. Cada



FORTUNA

DESASTRE

YUGO

YUGO DEL HELESPONTO

YUGO DE LA ESCLAVITUD

ANIMAL MARINO

ESCLAVO
GRILLOS
CADENAS

ANIMAL DE TIRO

POSEIDÓN

COERCIÓN

CAZA

ANIMAL DE CAZA

PRESA DE CAZA

PERRA DE PRESA: ATH

CAZADOR CAZADO

AVE DE PRESA: HALCÓN

ÁGUILA

RED / TRAMPA / LAZO

REDADA

CONDUCCIÓN

ENJAMBRE

CARDUMEN DE ATUNES

PASTOR / REBAÑO

TROPTEL DESORDENADO

ARCO

LANZA

EL PIE DEL HOMBRE

EL PUENTE

EL SALTO

EL PIE DEL DIOS

BALANZA

BALANZA EQUILIBRADA

PESO EXCESIVO

DAIMON
ALÁSTOR

COPA REBOSANTE

PESOS / CANTIDAD

FECUNDIDAD

TIERRA

MAR

FLORECIMIENTO DE VARONES

ESPIGA DE ATH

COSECHA DE LÁGRIMAS

LUZ

DRAGÓN SANGUINARIO

OLA DE MALES
MAR DE MALES

RICAS VESTIDURAS

TINIEBLAS

PEÁN

ANDRAJOS

TRENO

DARÍO

JERJES

SUBSISTEMA PRINCIPAL está compuesto de varios subsistemas secundarios cuyos constituyentes se hallan simétricamente ubicados en la estructura, reproduciéndola: se oponen bipolarmente, par a par.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* expresa la idea básica de la COERCIÓN y está constituido por dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario se concreta a través de la imagen del YUGO. En una primera manifestación como YUGO DEL HELESPONTO se ubica en el polo semántico *positivo* y *activo*. El YUGO ciñe la cerviz del estrecho, transformado de ANIMAL MARINO en BESTIA DE TIRO (BUEY O CABALLO), pero también de CORRIENTE DIVINA (simbolizada por Poseidón) en ESCLAVO ATADO CON GRILLOS Y CADENAS. Una vez develada la verdad del desastre, el YUGO ya no uncirá al HELESPONTO, sino que la imagen se concentrará en la LIBERACIÓN DEL YUGO DE LA ESCLAVITUD.

El segundo subsistema secundario se organiza alrededor de la imagen de la CAZA. En el polo *positivo* y *activo*, se concreta en la figura divina de "ΑΤΗ, que opera como agente, a través de un proceso de naturalización (animalización), en figura de PERRA DE PRESA O AVE DE PRESA (HALCÓN), y a través de un proceso de instrumentalización, en figura de RED, TRAMPA O LAZO PARA CAZAR O PESCAR. Una vez operada la *inversión semántica* del subsistema, y ya en el polo *negativo* y *pasivo*, los persas serán las PRESAS DE CAZA de "ΑΤΗ, el HALCÓN cazará a la cazadora por excelencia, el ÁGUILA (que simboliza siempre al monarca, en este caso Jerjes); el ENJAMBRE de los persas se convertirá en CARDUMEN DE ATUNES capturados en la REDADA DE "ΑΤΗ, cuyo destino final es ser destrozados por las LANZAS helenas, contra las que ya nada pueden los inútiles ARCOS de los persas moribundos.

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* está estructurado en torno a la idea de ORDEN o CONDUCCIÓN o, más exactamente, a su pérdida. Es un subsistema restringido en cuanto a sus segmentos y, por tanto, no presenta subsistemas secundarios.

La imagen central del subsistema es la que asimila a Jerjes con un PASTOR cuyo REBAÑO es el ejército persa. Sin embargo, el rebaño se quedará sin pastor, y huirá en desbandada, como un TROPEL DESORDENADO. La confusión y la falta de jefatura se empalman en este *SEGUNDO SISTEMA* con las imágenes del ENJAMBRE del *PRIMER SISTEMA*, convertido ahora en CARDUMEN DE ATUNES asaeteados por las LANZAS griegas. La ARQUERÍA sólo es útil en una batalla con tácticas precisas: la FALTA DE PASTOR la ha vuelto inútil.

El *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* expresa la idea básica del PESO o LA CANTIDAD y está constituido por dos subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario está representado por la *aparición* de UNA BALANZA EQUILIBRADA, que no se manifiesta en la superficie del texto como imagen, sino por medio del recuerdo del pasado: el reino de DARÍO, rey prudente y mesurado, que ya es Sombra o Fantasma. La BALANZA sólo aparece como imagen para hundirse hasta el fondo, sobrecargada de un PESO EXCESIVO, como una COPA REBOSANTE. La causa del sobrepeso es la ὑβρις de JERJES, su “EXCESO” o “SOBERBIA” ESPIRITUAL, SU DES-MESURA: su deseo de MÁS. El agente divino se imaginiza como στυγνὸς δαίμων, κακὸς δαίμων ο ἀλάστωρ.

El segundo subsistema secundario está estructurado en torno a la imagen de la FECUNDIDAD, que se relaciona con el mundo natural en sus manifestaciones antagónicas (TIERRA (víctima) ≠ MAR (verdugo), DÍA ≠ NOCHE) y con el mundo humano en tanto creador de RIQUEZA, imaginizada a través de las RICAS VESTIDURAS. La catástrofe trágica convertirá la FECUNDIDAD en RUINA natural, humana y material. La FLOR DE LA JUVENTUD persa se trocará en ESPIGA DE Ἄνη y COSECHA DE LÁGRIMAS; las RICAS VESTIDURAS se mostrarán como ANDRAJOS, la LUZ DEL DÍA probará ser TINIEBLAS. El avance de la TIERRA sobre el MAR, y por tanto el desbalance o desproporción de los elementos provocará que la *marca positiva* de la tierra ceda su lugar a la *marca negativa* del elemento líquido: COSECHA LACRIMOSA, PIÉLAGO U OLA DE MALES que inunda la tierra persa. En el plano no de la figura sino de la imagen pictórica, la CORRIENTE CONGELADA DEL

ESTRIMÓN, COMO OTRO PUENTE –ESTA VEZ DE HIELO- se derretirá por el *efecto negativo* de la luz del sol. En el ámbito de la PRODUCTIVIDAD CULTURAL, el PEÁN se transformará en TRENO.

2.2.1 El primer subsistema principal. LA COERCIÓN

Este primer subsistema, organizado alrededor de la idea de CONSTRUCCIÓN o COERCIÓN, imaginiza, pone en imágenes, la intención de los persas de imponer su predominio sobre los griegos, violentando la naturaleza y la volunta divina.

2.2.1.1. *Primer subsistema secundario: EL YUGO*

El registro de las imágenes del YUGO es la siguiente:

1. στεῦνται δ' ἱεροῦ Τμώλου πελάται
ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι,
Y los vecinos del sagrado Tmolo
amenazan con arrojar sobre Grecia un yugo de esclavitud (49-50).
2. πέπρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
λινοδέσμῳ σχεδία πορθμὸν ἀμείψας
' Αθαμαντίδος Ἑλλάς,
πολύγομφον ὄδισμα
ζυγὸν ἀμφιβαλῶν ἀρχένη πόντου²³.
Ya el ejército real, destructor de ciudades,
ha cruzado a la vecina tierra fronteriza,
después de atravesar por medio de un puente de barcas atadas con cuerdas de lino,
el estrecho de Hele, hija de Atamante,
arrojando un yugo sobre la garganta del mar,
un camino ajustado con múltiples clavos (67-72).
3. τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας ἀμφοτέρας ἄλιον
πρῶνα κοινὸν αἴας.
[Las fuerzas nos han abandonado]
después de haber cruzado el cabo marino común de ambas tierras,
unido de ambos lados como un yugo (130-132).
4. τὸν αἰχμήεντα θοῦρον εὐνατήρ' ἀποπεμψαμένα
λείπεται μονόζυξ.

²³ Adoptamos la colometría de WEST (1990) y la puntuación de HALL (1997)..

[las mujeres persas] luego de despedir al brioso compañero de lecho, que combate con lanza, se han quedado solas con su único yugo (137-139).

5. [...] ἄρμασιν δ' ὑπο
ζεύγνυσιν αὐτῶ καὶ λέπαδν' ὑπ' ἀυχένων
τίθησι. χῆ μὲν τῆδ' ἐπυργούτο στολῆ
ἐν ἡνίασίν τ' εἶχεν εὐάρκτον στόμα,
ἡ δ' ἐσφάδαζε, καὶ χεροῖν ἐντη δίφρου
διασπαράσσει, καὶ ξυναρπάζει βία
ἄνευ χαλινῶν, καὶ ζυγὸν θραύει μέσον.
 [...] y luego las unce
bajo su carro y pone las correas bajo sus cuellos.
 y un, orgullosa con este traje, se enderezaba como una torre,
y mantenía la boca fácil de manejar para las riendas;
 y la otra se sacudía, y con ambas manos arrancaba
y por la fuerza rompía en pedazos el aparejo del carro,
sin frenos, y quiebra el yugo por el medio, [...] (190-196).
6. οὐδὲν γὰρ ἤρκει τόξα, πᾶς δ' ἀπώλλυτο
 στρατὸς δαμασθεὶς ναΐοισιν ἐμβολαῖς.
 Pues para nada servían los arcos, y todo el ejército
 perecía, domeñado por las embestidas de las naves. (278-279)
7. αἰ δ' ἀβρόγοι Περσίδες ἀνδρῶν
ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν,
 Y las persas de tierno gemido,
añorando ver el yugo reciente con sus maridos (541-542)...
8. οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν
ἐν φυλακαῖς· λέλυται γὰρ
λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,
ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.
 Y ya no tienen los mortales la lengua
en custodia; pues está suelto el pueblo
 para hablar con libertad,
pues fue soltado el yugo de la fuerza. (591-594).
9. μηχαναῖς ἐξευξεν Ἑλλης πορθμόν, ὥστ' ἔχειν πόρον.
καὶ τόδ' ἐξέπραξεν, ὥστε Βόσπορον κλῆσαι μέγαν;
Con artificios unció el estrecho de Hele, para tener un paso
¿Y realizó esto para poner llave al gran Bósforo? (722-723).
10. ἄσμενον μολεῖν γέφυραν γαῖν δυοῖν ζευκτηρίαν.
Con alegría llegó al puente, yugo entre dos tierras (736).
11. ὅστις Ἑλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὡς δεσμώμασιν
ἤλπισε σχῆσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόν θεοῦ,
καὶ πόρον μετερρῦμιζε, καὶ πέδαις σφυρηλάτοις

περιβαλῶν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῶ στρατῶ.

El abrigó la esperanza de sujetar con cadenas, como a un esclavo, al fluyente sagrado Helesponto, al Bósforo, corriente de un dios, y fue mutando al estrecho en su forma, y tras rodearlo con trabas forjadas a martillo, abrió un inmenso sendero para un ejército inmenso. (745-748).

La imagen del YUGO es la dominante en la tragedia, como ya reconocía DUMORTIER²⁴. Es una imagen original y de gran variedad formal, cuyo *illustrandum* se mantiene, en lo esencial constante: el intento de dominación de Persia sobre Grecia, que Jerjes desea someter a la esclavitud. Son imágenes muy vívidas y aparecen principalmente en las secciones líricas de la pieza, donde el valor simbólico del lenguaje es siempre mayor que en las partes discursivas.

La imagen del yugo es dramáticamente muy rica. En principio, la aplicación del YUGO SOBRE EL HELESPONTO (722) tiene como resultado la UNIÓN de dos continentes (126-132, 736). Pero además de unir, el yugo implica SOMETIMIENTO, de un animal (65-72, 744-748) o de un esclavo (750). El yugo es un insulto para los dioses, un ultraje a la naturaleza, un despliegue de riqueza y poder, una extravagancia de habilidad y de riquezas. El intento de esclavizar Grecia, por otra parte, conducirá a la disolución del propio poder en Asia. Por eso la imagen reaparece para representar la guerra y el resultado de la guerra: las mujeres lloran por haberse quedado sin cón-yuge (135-139), aun recién uncidas a él (541-545).

La acción de uncir los caballos bajo el carro (190-192) aparece en *Pe* en sentido alegórico²⁵. Su sentido propio es un calco de Homero²⁶. Ya en sentido

²⁴ DUMORTIER (1935: 12-13). El yugo era la pieza principal del arnés del animal de tiro, buey o caballo. Consistía en una pieza de madera transversal que se ubicaba sobre la cruz del animal y estaba unido a la caja del carro por una lanza o pértigo, y al arado por el timón. El yugo mismo era doble, y estaba formado por el conjunto de dos collares o ζεύγη. Eran de cuero suave y presionaban el cuello del animal. El timón de la nave se construía siguiendo el mismo principio mecánico.

²⁵ En 192 se produce un empalme con una imagen militar: la mujer persa alza la cerviz “como una torre”: ἐπυργούτο. La metáfora verbal se origina en la remarcable altura que tenían las torres militares. Las imágenes que tienen como *illustrantia* la vida militar son muy poco frecuentes en *Pe*, porque no se puede explicar o intensificar lo que ya es literal en el plano argumental: la guerra misma. La fuerza tradicional de la torre aparece de nuevo en 859 para describir el carácter de las instituciones que existían en el reino de Darío. La proverbial fuerza de las torres de una ciudad es

figurado, la relación entre *illustrans* e *illustrandum* no es creación de Esquilo, sino que se remonta a los Himnos Homéricos²⁷, Teognis²⁸ y Píndaro²⁹. Según VASSIA³⁰, la relación entre *illustrans* ζυγόν e *illustrandum* atributivo δούλιον (50) está recreada a partir del homérico δούλιον ἦμαρ³¹. En cuanto a la relación ζυγόν y λύειν (592-594), el verbo aparece en sentido propio en Homero, con el sentido de “desatar”³². Con respecto al verbo ζεύγνυμι (722), ya aparece como *illustrans* en Píndaro³³. El verbo ἀμφιβάλλω en relación con ζυγόν (50, 72) sí parece ser creación de Esquilo, lo que se prolonga en la invención del hápax ἀμφίζευκτος (130). La utilización del verbo ἀμφιβάλλω apunta a poner en evidencia la curvatura del yugo, que se adapta a la forma de la cruz del animal.

La creación léxica continúa en μονόζυξ (139)³⁴, ἀρτιζυγία (542) y ζευκτηρία (736). Estos tres últimos términos aplicados aparentemente al matrimonio, pero en realidad exclusivamente a las esposas, se explica dado el carácter inequitativo que el vínculo matrimonial impone, en el sistema patriarcal del occidente antiguo³⁵, sobre varones y mujeres. El YUGO DEL MATRIMONIO no implica el establecimiento de una unión entre iguales, sino el sometimiento de la

transferida al poder espiritual de la ley bajo el gobierno de un buen rey. Cf. GOLDEN.(1958: 47-50).

²⁶ *Il.* XXIV 14 y *Od.* III 476.

²⁷ *H.H.Cer.* 216-217.

²⁸ *Thgn.* 847-848 y 1023-1024.

²⁹ *Pi. P.* II 93.

³⁰ VASSIA (1986: 52-53).

³¹ *Il.* VI 463 etc.

³² *Il.* VIII 545 y *Od.* IV 39. Cf. además *Pi. I.* VIII 45.

³³ *Pi. N.* VII 6.

³⁴ En composición ya existía en δίζυξ en *Il.* V 195 y X 473 y ἄζυξ en Arch 262 WEST. Según CHANTRAINE (1980: s.v.) la metáfora del yugo referida al matrimonio era de larga data en ámbito indoeuropeo (cf. lat. *coniux* y sánscr. *sayú*).

³⁵ Dentro de la amplísima bibliografía sobre estudios de género de los últimos veinticinco años, y para ceñirnos casi exclusivamente a los estudios clásicos, remitimos a los siguientes títulos: PERADOTTO & SULLIVAN (1984), CANTARELLA (1985), LORAUX (1985), GOULD (1986), POMEROY (1987), DUBOIS (1988), SISSA (1990 [1987]), CARSON (1990), LERNER (1990 [1986]), IRIARTE (1990), Des BOUVRIE (1990), CANTARELLA (1991), SANTA CRUZ et al. (1992), SORKIN RABINOWITZ & RICHLIN (1993), GEORGUDI (1993), FANTHAM (1995), ZEITLIN (1995), HÉRITIER (1996), WOHL (1998), MADRID (1999), MCCLURE (1999), CRESPO (2000). La oposición jerárquica VARÓN/MUJER es esencial para la configuración del universo conceptual esquileo, y a ella volveremos más adelante..

mujer al varón. Este carácter se verifica dada la sujeción que sufren las otras víctimas de su atadura: el animal por el hombre, los griegos por los bárbaros (éstos últimos, sólo en intención).

Una última imagen corresponde al uso del verbo δαμασθείς en 279. La adscribimos a este subsistema dado que el verbo δάμνημι, cuyo significado básico es “someter por la constricción”, de donde “domar” es la acción central de la imagen del YUGO, central para las acciones imaginizadas en esta tragedia y en las otras del poeta. Dado que el verbo se aplica sobre todo a los animales (principalmente al caballo), a las jovencitas vírgenes y a los pueblos vencidos, nos resulta evidente que su utilización provocaría la asociación imaginativa en el espectador contemporáneo. Su uso figurado se remonta a Homero, Hesíodo y Píndaro³⁶, y es muy habitual en la literatura arcaica y clásica.

En síntesis, podemos apreciar la originalidad de la imagen del yugo, y al mismo tiempo su variedad formal. El *illustrans* es semánticamente constante: yugo/animal = esclavitud/ Grecia. Las cuatro imágenes del párodos son todas distintas desde los puntos de vista semántico y formal y son retomadas en el resto de la tragedia. Se forman cuatro grupos de imágenes caracterizadas cada uno por la identidad del *illustrandum* y por lazos lingüísticos. A) en 49-50 y 591-594 el *illustrandum* es el PODER POLÍTICO. Entre los *illustrantia* hay una relación de antítesis semántica, subrayado por la identidad de la construcción, por la cual ζυγόν es en ambos el paciente. B) En 67-72 y 722-723 el *illustrandum* es el PONTÓN visto en el acto de su construcción; el lazo entre los *illustrantia* está aquí más esfumado: el verbo ζεύγνυμι sustituye la expresión más compleja formada por el sintagma verbo-OD-aposición, permaneciendo idéntico el OD, Ἑλλης πορθμόν. C) En 130-132 y 736 el *illustrandum* es el PONTÓN visto en su función de puente o pasaje. Entre los *illustrantia* hay un preciso lazo etimológico. D) En 137-139 y 541-542 el *illustrandum* es el MATRIMONIO, y también los dos *illustrantia* derivan etimológicamente uno del otro: ζυγία de -ζυξ (ζυγ-).

³⁶ *Od.* IX 59; *Hes. Th.* 490; *Pi. N.* VII 90, etc.

Los lazos lingüísticos entre los *illustrantia* y la identidad de los *illustranda* en cada par evidencian la estructura de las imágenes, son funcionales al contexto dramático de la tragedia y subrayan notoriamente su “trama conceptual”, su universo ideológico y su “mensaje”. La trama de *Persas* pone en principio en escena la esperanza de una futura victoria sobre los griegos, el presagio de que ésta no sucederá y por último el dolor por la certeza de que no ha sucedido. La encargada de subrayar dichas etapas es la imagen del YUGO: la visión de poder sugerida por las metáforas de 49-50, 67-72 y 130-132 -todas en el párodos, en un contexto en el que tal poder es representado directamente- es mellada por el presagio que resulta de la interpretación del sueño alegórico (190-196). En la segunda parte de la pieza el dolor es acompañado por el recuerdo del esplendor pasado. Por ello, las imágenes de 137-139 y 541-542 hacen referencia al preentimiento de la soledad femenina y el recuerdo del pasado de felicidad.

Cuando el YUGO DEL HELESPONTO se transforma en YUGO DE LA ESCLAVITUD, encontramos en el subsistema dos metáforas y un símil breve que forma parte de un retablo imaginativo. La primera es la asimilación de la LENGUA, γλώσσα (591, a su vez una metonimia por la LIBRE EXPRESIÓN), a un esclavo o prisionero puesto EN CUSTODIA, ἐν φυλακαῖς, uso con antecedentes en Teognis³⁷. La idea de CÁRCEL continúa en la acción de “PONER LLAVE O CERRAR CON LLAVE” (κλήϊω, 723). El ESCLAVO propiamente dicho (δοῦλος, 745) aparece como *illustrans* del Ἑλλησποντος, *illustrandum*. El símil se prolonga con la *amplificatio* δεσμώμασιν³⁸, que tiene el sentido genérico de CADENAS, ampliado a su vez en 747 con una nueva metáfora de constricción o coerción, πέδαις σφυρηλάτοις περιβαλῶν, en la que πέδαις es un *illustrans* más específico, porque indica las ESPOSAS o GRILLOS usados para ligar a animales y hombres.

³⁷ Thgn. 439.

³⁸ La tendencia esquilea a desarrollar las imágenes desde términos generales a expresiones más específicas y vívidas y así obtener una conexión orgánica entre contexto e imagen es lo que SMITH (1965: 52-57) llama *fusión*, y estudiaremos en un apartado especial del ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

La serie metafórica del yugo de la esclavitud está estrechamente ligada a la del yugo del Helesponto, lo que se prueba en forma específica por la relación léxica de algunos de sus *illustrantia* en correspondencia con las imágenes del YUGO DEL HELESPONTO de 50 y 72, donde se encuentran dos adjetivos que se refieren a la esclavitud, δούλιος, y a las cadenas, λινόδεσμος. En cuanto a los *illustranda* de los 50, 72, 594 y 722, que son respectivamente el DOMINIO POLÍTICO y el PONTÓN, son los mismos *illustranda* de las dos metáforas de la esclavitud 592 y 723.

Las METÁFORAS y sus referencias son retomadas léxicamente o semánticamente en el SÍMIL de 745-748, que constituye el punto de convergencia del subsistema completo. El símil es introducido en el discurso de Darío, donde por primera vez se señala en términos explícitos la causa de la derrota del ejército persa, es decir, la ὕβρις de Jerjes, el cual, siendo mortal (749), ha creído ser superior a los dioses. Las expresiones sagrado Helesponto (745), Bósforo corriente de un dios (746) y dominar a Poseidón (750) subrayan todas, en una suerte de clímax ascendente, la sacralidad del Helesponto y, por el contrario, la impiedad de Jerjes que lo ha querido atar con cadenas, como a un esclavo.

Al despliegue del poderío material y militar de Jerjes, le corresponde, por parte de Esquilo, un análogo despliegue de metáforas de coerción. Es precisamente ese poderío, ese peso inmenso, el que se convierte en una trampa que lo conduce inevitablemente a la ruina, como muestra el poeta a través de la primera serie de imágenes: la del YUGO.

2.2.1.2 Segundo subsistema secundario: la CAZA

1. πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς
οἴχθηκε, νέον δ' ἄνδρα βαΰζει,
Pues todo el vigor que en Asia nació
Ha partido, y aúlla por el joven varón (12-13)
2. φιλόφρων γὰρ <ποτι>σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει
βροτὸν εἰς ἄρκυστ<ατ> * Ατᾶ³⁹.

³⁹ Aceptamos la conjetura de la edición de WEST. Cf. su justificación en WEST (1990: 77-78).

Pues Ate, al principio amistosa y meneando la cola,
desvía al mortal hacis sus tendidas redes (96-97);

3. ὄρω δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν
Φοίβου· φόβῳ δ' ἀφθογγοσ ἐστάθην, φίλοι·
μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ
πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κέρα
τίλλονθ'· ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας
παρεῖχε. ταῦτ' ἔμοιγε δείματ' ἔστ' ἰδεῖν,
ὑμῖν δ' ἀκούειν.
Y entonces veo que un águila huye hacia el hogar
de Febo, y me quedo sin voz por el miedo, amigos.
y después veo que un halcón se lanza aleteando
a la carrera, y con las garras despluma
su cabeza. Y ella no procuraba otra cosa que agazapar su cuerpo
de miedo. Esto es para mí horrible de ver,
y para vosotros, de escuchar. (205-211)
4. ἀλλὰ μὴν ἴμεϊρ' ἐμὸς παῖς τήνδε θηράσσαι πόλιν;
¿Pero en verdad deseaba mi hijo cazar esa ciudad? (233)
5. ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρται πολὺς
ὄλβος,
cómo de un único golpe ha sido destruida
tu inmensa prosperidad! (251-252)
6. τοὶ δ' ὥστε θύννους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον
ἀγαῖσι⁴⁰ κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων
ἐπαιον, ἐρράχιζον·
Pero aquéllos, como a atunes o a una redada de peces,
con restos de remos y trozos de tablas
los golpeaban, les quebraban el espinazo (424-426).
7. τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο, φεῦ,
ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας, ἠέ,
ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας, βᾶ,
<στέμβονται>
Y entonces, los que primero fueron atrapados
por la mortal necesidad,
en torno a las orillas del Cicrio
<fueron salpicados> (568-571)
8. τεῖνε δὲ δυσβάυκτον
βοᾶτιν τάλαιναν ἀύδαν.
Y extiende, clamorosa, tu desdichada

⁴⁰ Seguimos la lectura de los manuscritos. Cf. BROADHEAD (1960: *ad loc.*).

voz que aúlla amargamente (574-575).

9. ἰὼ ἰὼ, δαίμονες,
 ἔθεσθ' ἄελπτον κακὸν
 διαπρέπον, οἶον δέδορκεν ἝΑτα.
 ¡Ay, ay, deidades,
 Impusisteis un mal inesperado,
 Manifiesto! ¡Cómo ha fijado Ate su mirada! (1005-1007)

La serie imaginativa de la CAZA, que conforma el segundo subsistema secundario, es central para la interpretación ética y teológica de la pieza. Se trata de una imagen concreta, heterogénea y sumamente vívida, y una de las favoritas del poeta. Es otra imagen de la COERCIÓN, que se relaciona por su conformación o utilización con la imagen del yugo. La red es siempre en Esquilo, como veremos, el instrumento de ἝΑτη, entidad que simboliza o personifica *la ofuscación, el desvarío, el engeguecimiento* que engaña al hombre (107-114) tendiéndole una trampa, como un cazador, y también, por metonimia, *la ruina, la calamidad o desastre* que ésta causa (821-822 y 1007). Los persas, que esperaban capturar a los griegos, serán capturados por sus enemigos: los persas en general y Jerjes como su rey en particular son los *illustranda* de la imagen del CAZADOR CAZADO. El conjunto de imágenes que invierte la idea de captura otorgan pleno significado a lo dicho previamente por la reina Atosa (233)⁴¹.

Un primer grupo de *illustrantia* se relaciona con las acciones de los perros (13, 96-97 y 574-575). Sólo el segundo ejemplo implica que se trata de un sabueso, un PERRO DE CAZA, pero dado que en la sociedad griega los perros cumplían esa función primordial⁴², es natural que las asociaciones imaginarias del espectador/lector se dirijan hacia ese paradigma cultural. El primero y el tercer ejemplo hacen alusión al LADRIDO DEL PERRO a través del verbo βαῦζω⁴³ y del

⁴¹ FOWLER (1967: 5-6).

⁴² El más famoso de los perros de caza es sin duda Argos, el perro de Odiseo. Cf. el famoso episodio de *Od.* XVII 290-327, y especialmente 292-295 y 313-317.

⁴³ El verbo es claramente onomatopéyico, "emitir un sonido semejante a βαῦ, βαῦ", cf. CHANTRAINE (1980: s.v.). La interpretación del significado del v. 13 es controvertida en sí misma, más allá de la metáfora del ladrido. Según algunos intérpretes, se refiere al ladrido de protesta del

adjetivo *δυσβάυκτος*. De acuerdo con nuestra interpretación, este primer ladrido puede identificarse sin dudas con el de un sabueso⁴⁴, y anticipa la figura posterior de Jerjes, que se convertirá, siguiendo la ley del *contrapasso*, en “el cazador cazado”. El primer registro textual de *βαύζω* aparece en Heráclito⁴⁵. En sentido figurado, no puede establecerse si ésta de Esquilo es la primera⁴⁶. El tercer ejemplo, *δυσβάυκτος*, es un hápax. En cuanto a <ποτι>σαίνω, “mover la cola”, que ya aparece con sentido metafórico en Píndaro⁴⁷, vemos cómo el *illustras* se ha deslizado sutilmente: de sabueso que sigue al cazador a un “perro tramposo⁴⁸” que conduce con zalamerías a la presa a su red de caza, ἀκρύστατα⁴⁹. Esta perra que halaga con la cola es Ate en persona, la verdadera cazadora. Una aparición final de Ate se verifica en 1007, en la que el verbo δέρκομαι la metamorfosea una vez más: la

ejército (parecido a un gruñido por lo bajo, como en Ag 449) ante la juventud e inexperience de su conductor, con θυμός como sujeto tácito, sin duda pensando en el precedente odiseico, aunque no lo mencionan (*Od* XX 13: κραδίη δὲ οἱ ἔνδον ὑλάκτει) (WILAMOWITZ (1958 [1914]: 133; GROENEBOOM (1930: *ad loc.*) ROSE (1957: I 88 y 161); HALL (1997: 108), en cuyo caso νεον ἄνδρα sería un discurso directo, algo así como “[demasiado] joven, el hombre!”. A pesar de que en 744 Darío habla del “ímpetu juvenil” de Jerjes, descartamos esta interpretación dado que Jerjes tenía alrededor de cuarenta años en la fecha de la batalla de Salamina, y porque no hay en el resto de la obra ninguna pista de algún tipo de descontento en el ejército, que obedece ciegamente a su conductor y rey. Una segunda interpretación.(FRITZCHE) considera que el sujeto tácito de βαύζει es “la mujer persa”, e interpreta la frase “y aúlla [la mujer] [por la partida del reciente esposo”, lo cual es atractivo dadas las posteriores menciones al duelo de las mujeres, pero carece de suficiente apoyo textual. Una tercera opción (SIDGWICK 1903: 2) consiste en juzgar como sujeto al Asia, que aúlla por la juventud que ha partido a la guerra. La cuarta y última (MURRAY (1955²: 53, “*circumlatrat, ut canes venatorem*”), seguido por BROADHEAD (1960: 249-250) apuntaría a imaginizar al ejército como una jauría de sabuesos que ladra siguiendo al cazador, Jerjes. PODLECKI (1970: 24) interpreta el ladrido en este sentido, como “ir detrás del joven jefe”. El ladrido clamoroso sonaría extraño a los oídos griegos, y la utilización del verbo por parte de Esquilo apuntaría a subrayar el carácter bárbaro del enemigo. Esta es la elegida por nosotros, que traducimos el verbo como “aullar”, *illustrans* más habitual en castellano que “ladrar”. De cualquier modo, es posible que haya habido una corrupción textual en la tradición manuscrita.

⁴⁴ Cf. nota anterior.

⁴⁵ Heraclit. 97 DK: κύνες γὰρ καὶ βαύζουσιν ὃν ἂν μὴ γινώσκωσι, “pues incluso los perros ladran a quienes no conocen”.

⁴⁶ Hay un fragmento de Cratin. 6 K, que no puede fecharse en relación con 472 ni afirmar o negar su conocimiento por parte del poeta.

⁴⁷ Pi. P. I, 51; II, 82; O.. IV 5.

⁴⁸ El animal que a primera vista parece amistoso y luego revela su verdadera naturaleza reaparecerá en Ag 717-736, en el *exemplum* del cachorro de león.

⁴⁹ La descripción de su funcionamiento aparece en X. Cyn. VI 6-7.

PERRA DE CAZA se manifiesta entonces como un DRAGÓN que paraliza con la fijeza de su mirada⁵⁰.

El verbo θηράω (233) como *illustrans* de un *illustrandum* “conquistar”, ya aparece con sentido metafórico en Teognis y Píndaro⁵¹. En este caso, señala claramente a Jerjes como el cazador que será cazado.

Por último, la imagen de la red de caza se convierte en red de pesca o ESPARAVEL en 424: la elección de βόλος como *illustrans*, con ιχθύων como especificativo, pone en primer plano esta serie metafórica, mientras en realidad la analogía “principal” debería establecerse entre los persas y los atunes. Siguiendo esta asociación, el único golpe (πληγή, 251), aplastante⁵², que ha destruido la prosperidad de los persas es una prolepsis metafórica de estos GOLPES DESPIADADOS. La ACCIÓN DE CAZAR⁵³ se ha convertido en una MATANZA.

Por último, puede establecerse una asimilación entre ἄτη y ἀνάγκη (el FORZAMIENTO, la NECESIDAD, la COERCIÓN MISMA) como *illustranda*, dado que el uso del verbo λαμβάνω en 569 (“atrapar”) apunta nuevamente a la ACCIÓN DE LA CAZA.

En síntesis, *illustrantia* (sabuesos, redes, caza) e *illustranda* (gemido, adulación, captura, engaño) van circulando y variando a lo largo de todo el subsistema, sin que esto desdibuje la existencia de un hilo conductor que sigue el desarrollo de la tragedia: los persas, que están en torno a Jerjes como perros ladrando alrededor del cazador (13: βᾶζει), que quieren dar caza a Atenas (233: θηρᾶσαι πόλιν), deben estar alertas ante la adulación de Ate (96: <ποτι>σαίνουσα), y no terminar en sus redes (97: εἰς ἄρκυστ<ατ>); pero en las redes terminan, como atunes o una redada de peces (424: ἰχθύων βόλον), y sobre su destino no queda sino emitir aullidos clamorosos (574-575: δυσβάυκτον αὐδάν). Esta coherencia semántica hace que el subsistema se vuelva compacto a pesar de las diferencias léxicas entre sus *illustrantia*.

⁵⁰ Una profundización de esta interpretación se realizará en el ANÁLISIS SEMÁNTICO.

⁵¹ Thgn. 903, Pi..P. II 83.

⁵² La etimología probable de πλήσσω es, según CHANTRAINE (1980: s.v.) “aplastar”.

El subsistema se cierra con la aparición, en el contexto de la segunda parte del sueño de Atosa, de dos aves simbólicas por excelencia, el ÁGUILA (αἰετός, 205) y el HALCÓN (κίρκος, 207). En este caso el ÁGUILA, que con frecuencia se ubica al lado de los reyes como símbolo del favor del rey por excelencia, Zeus, aparece aquí manteniendo sólo su valencia “emblema de la realeza”, y por tanto, como *illustrans* de JERJES. Por ser también el ave de presa por antonomasia, el ÁGUILA se une a la serie significativa CAZADOR CAZADO, en este caso por otra ave de presa, aunque de aparente menor envergadura o jerarquía, el HALCÓN, que representa a la Hélade en general y al ejército griego en particular. El HALCÓN o κίρκος hace su primera aparición en Homero, también en el acto de lanzarse sobre su presa y, en el caso de *Odisea*, como mensajero de la divinidad⁵⁴. Aunque no existe una documentación certera, se sabe que la cetrería era practicada en Grecia, pero más aun en Persia⁵⁵. Este detalle agrega una nota de triste ironía a la imagen del sueño.

2.2.2 El segundo subsistema principal. La CONDUCCIÓN

Como ya señalamos, el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, organizado en en torno a la idea de ORDEN o CONDUCCIÓN o, más exactamente, a su pérdida, es un subsistema restringido en cuanto a sus segmentos y no presenta subsistemas secundarios.

El registro de sus imágenes, que incluyen el par de *illustrantia* REBAÑO/PASTOR, el empalme con la imagen del ENJAMBRE del *primer subsistema principal* (que estudiaremos aquí) y la oposición ARCO/LANZA es el siguiente:

2.2.2.1 Pastor/rebaño

πολύανδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμα-

⁵³ También en el ANÁLISIS SEMÁNTICO explicitaremos la relación entre el *golpe* y *Ate*.

⁵⁴ *Il.* XXII 139 y *Od.* XV 526.

⁵⁵ Cf. al respecto POLLARD (108-109).

νόριον θεῖον ἐλαύνει

Y el impetuoso señor del Asia rica en hombres
arrea el divino rebaño
por sobre toda la tierra, (73-75)

τίς δὲ ποιμάνωρ ἐπεστι κάπιδεσπόζει στρατῶ;

¿Y qué pastor de hombres manda sobre ellos y gobierna su ejército? (241)

ταχθεὶς ἀνανδρον τάξιῳ ἡρήμου θανῶν;

¿...dejó, al morir, sola a la tropa, sin jefe? (298)

νικώμενοι κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα·

vencidos, fueron comeando la tierra firme, (310)

ἐν' ἀνδρα πάσης' Ἀσίδος μηλοτρόφου

ταγεῖν,

que un único varón mandara sobre toda Asia, criadora
de ovejas, (...) (763-764)

Ἰωνίαν τε πᾶσαν ἤλασεν βία.

Y por la fuerza arreó a toda Jonia. (771)

2.2.2.2 *Enjambre*

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας

καὶ πεδοστιβῆς λεῶς

σμῆνος ὧς ἐκλέλοιπεν μελισ-

σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ,

Pues todas las fuerzas de caballería

y la infantería que avanza a pie

nos han abandonado, como un enjambre de

abejas, junto con el jefe del ejército, (126-130)

2.2.2.3 *Arco/lanza*

διώκων,

ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-

δράσι τοξόδαμνον" Ἄρη.

conduce

un Ares que triunfa con el arco

contra varones famosos por su lanza. (84-86)

πότερον τόξου ῥῦμα τὸ νικῶν,

ἢ δορικράνου λόγχης ἰσχυρὸς κεκράτηκεν.

¿Será el vencedor el disparo de un arco,

o ya ha dominado la fuerza de la lanza de punta de hierro? (147-149)

πότερα γὰρ τοξουλκὸς αἰχμὴ διὰ χερσῶν αὐτοῖς πρέπει;
οὐδαμῶς; ἔγχη σταδαῖα καὶ φεράσπιδες σαγαί.

-Pues ¿caso les sobresale en las manos la flecha que arrojan con el arco?

-De ningún modo: picas para luchar a pie, cuerpo a cuerpo, y armaduras y escudos. (239-240)

οὐδὲν γὰρ ἤρκει τόξα,

Pues para nada servían los arcos, (278)

La imagen del rey y general del ejército (*illustrandum*) como pastor (*illustrans*) que conduce al ejército (*illustrandum*) como un rebaño (*illustrans*) proviene sin duda del epíteto homérico ποιμὴν λαῶν, “pastor de hombres/de huestes/del pueblo en armas”⁵⁶, habitualmente aplicado a Agamenón⁵⁷, lo cual, referido a Jerjes, connota en un segundo plano, aun más, su poderío y su riqueza, que en la imagen aparecen, en sentido propio, en el contexto anterior (πολυάνδρου δ’ Ἀσίας θούριος ἄρχων, 73). El *illustrans* ποιμανόριον θεῖον (73-74) es un háραx esquileo, al igual que el ποιμάνωρ de 241, imagen que apunta a la connotación de los mismos campos conceptuales de la imagen anterior (ἔπεστι κάπιδεσπόζει στρατῶ). La imagen reaparece por medio de dos *illustrantia* verbales: κύρισσον en 310 y ἤλασεν en 771. El primero es el verbo κυρίσσω: “cornear, golpear con los cuernos”. En sentido figurado es usado por Esquilo por primera vez⁵⁸. Sin pastor, los animales del rebaño “cornean la tierra firme”: sus cadáveres son arrojados contra la costa. Es el resultado de haber dejado a la tropa sin conductor, sin jefe: ἀνανδρον τάξιμ ἡρήμου (298). El segundo es el verbo ἐλαύνω, cuyo sentido hace referencia a la conquista de Jonia por parte de Ciro (771). El significado básico del verbo es “empujar o impulsar hacia delante”, de allí la posibilidad de interpretarlo, en contexto pastoril, como “arrear”⁵⁹. La serie imaginativa se cierra con un epíteto atribuido a la tierra asiática, μηλοτρόφος, “criador/a de ovejas”. El epíteto se remonta a Arquíloco⁶⁰, que lo

⁵⁶ *Il* I 263, etc.

⁵⁷ *Il* II 243, etc.

⁵⁸ Σ 310· ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ἀλόγων ζώων τῶν τυπτόντων τοῖς κέρασιν. El escoliasta firma la existencia de una metáfora:

⁵⁹ GROENEBOOM (1930 *ad loc.*).

⁶⁰ Archil. 23 D.

utiliza también referido a la tierra asiática. Está usado en sentido propio, y contribuye a connotar la idea de riqueza y soberanía (τογαίῃν) y poder unipersonales: ἐν' ἄνδρα (763).

El fracaso del orden y la apropiada conducción se refleja también en las imágenes que contraponen los ARCOS Y FLECHAS usados por los persas y las LANZAS y el armamento propio de los guerreros hoplitas que usan los griegos en la batalla. Las imágenes son todas visuales; incluyen todas ellas un sentido propio (84-86, 239-240, 278) o aplican una metonimia del objeto por su portador (147-149). En la primera imagen los términos marcados son sendos adjetivos compuestos, δουρικλυτός, “famoso por su lanza” (85), que se remonta a Homero y a Arquíloco⁶¹, y τοξόδαμνος, “que somete con el arco” (86), que es un hápax esquiléo. En 147 aparece en sentido propio τόξου βῦμα, “el disparo de un arco”; en 148 Esquilo utiliza el adjetivo compuesto δορίκρανος referido a λόγχης, otro hápax de su creación. El último hápax aparece en 239, τοξουλκός αἰχμητή “[flecha] que arrojan con el arco”. Los arcos, τόξα, aparecen solos, en sentido propio, en 278.

Pero la imagen más importante del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* es la de 126-129, en la que el Coro, luego de describir al ejército y enumerar los muchos generales y pueblos que marchan a la conquista, y que ha dejado impresa en la mente del espectador/lector la imagen de un poder subyugante, expresa su inquietud y, fluctuando entre la fidelidad y la angustia, suministra una imagen colectiva del ejército, el *illustrandum*: πᾶς ἱππηλάτας καὶ πεδοστιβῆς λεῶς (“todas las fuerzas de caballería y la infantería que avanza a pie”) por medio del símil del ENJAMBRE (σμηῆνος ὧς μελισσῶν). La causa (γὰρ) de la angustia es la sensación de abandono (ἐκλέλοιπεν) que produce en los ancianos del Coro la partida del ejército.

La utilización de la abeja como *illustrans* de símiles, metáforas e imágenes en general marcadas positivamente por parte del poeta/sujeto de la enunciación es tradicional en la literatura griega. La comporación de los contingentes de un ejército

con un enjambre de abejas se remonta a Homero⁶². Lo que los autores antiguos resaltan, de Hesíodo a Semónides⁶³, es su capacidad de “trabajo en equipo” e incansablemente, respetar una estricta división de dicho trabajo, proteger su colmena y obedecer “ciegamente” a su reina. Lo mismo aparece en las obras de historia natural⁶⁴. Se le adjudican, por consiguiente, virtudes humanas, y sobre todo disciplina militar y espíritu de organización. Como para los antiguos el conductor del enjambre era en la mayoría de los casos de sexo masculino, un “rey”⁶⁵, el símil no presenta ninguna discrepancia –a oídos atenienses– con la referencia. En efecto, para ellos el rey de las abejas estaba siempre junto a su pueblo-enjambre y lo conservaba en orden; de lo contrario se producían la desbandada y la destrucción⁶⁶. Los atenienses también sabían que las abejas no regresan una vez que han abierto filas⁶⁷, lo que justifica el mal presentimiento del Coro.

Este mal presentimiento se confirma por medio del relato del Mensajero, que anuncia el desastre de Salamina. Atraídos al estrecho, los navíos persas van perdiendo el orden de batalla y quebrando la disciplina. Nada queda en ellos del espíritu de las abejas, y el símil ahora utilizado es el de la REDADA DE ATUNES (424-426) apaleados hasta la muerte, incapaces de huir de la red que los aprisiona, imagen a la que ya hicimos referencia al estudiar el subsistema de la caza. Enfocándonos en este caso en la idea básica de la conducción, apuntemos que los antiguos sabían que los atunes, que eran capturados con red o arponeados⁶⁸ se desplazaban en cardúmenes, desde el Helesponto hasta el Egeo, y las fuentes señaladas proporcionan vívidas descripciones de la captura del atún. Esquilo, en un típico ejemplo de empalme, la utiliza como *illustrans* tanto de la imagen del CAZADOR CAZADO cuanto de la imagen del QUIEBRE DEL ORDEN Y LA FALTA DE

⁶¹ *Il.* II 645; *Od.* XV 544; Archil. 3 D.

⁶² *Il.* II 87.92, XII 167-172.

⁶³ Hes. *Th.* 594-597; Semon. 7.83-93 D.

⁶⁴ Ar. *H.A.* 623b8, 625b3-8, 626a13; Ael. *N.A.* 5.13, 5.11.

⁶⁵ BROADHEAD (1960: *ad loc.*).

⁶⁶ Ar. *H.A.* 624a26; Ael. *N.A.* 5.11.

⁶⁷ PETROUNIAS (1976: 4).

⁶⁸ Ar. *H.A.* 599b9, Ael. *N.A.* 15.5..

CONDUCCIÓN. Es por eso que el contexto inmediatamente posterior del símil incluye la alusión a la mezcla confusa (ὁμοῦ) de gemidos y lamentos (426).

La inclusión del SÍMIL DEL ENJAMBRE, que implicaba un proceso de naturalización-animalización desde el punto de vista semántico, incluía también una marca positiva, pero que incubaba en sí el peligro de inversión. Esta se corporiza en el SÍMIL DEL CARDUMEN DE ATUNES, donde la marca negativa se explicita por concreto: ahora el proceso de concretización y de naturalización-animalización incluye un componente de degradación.

2.2.3 El tercer subsistema principal: el PESO, la CANTIDAD

La idea básica del PESO y la CANTIDAD se organiza, como ya establecimos, en dos subsistemas secundarios: el de la BALANZA (PESO PROPIAMENTE DICHO) y el de la ABUNDANCIA O CANTIDAD.

2.2.3.1 El primer subsistema secundario: la BALANZA

La serie imaginativa del PESO y la BALANZA es importantísima en la pieza. Se inicia con tres metáforas de la BALANZA propiamente dicha y prosigue con una serie de imágenes del PESO en general. Éste es su registro:

1. ἀλλ' ὦδε δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν,
τάλαντα βρίσας οὐκ ἴσορρόπῳ τύχῃ.
Pero algún daimon ha destruido así el ejército,
habiendo cargado la balanza con desigual peso de fortuna. (345-346)
2. τοιάδ' ἐπ' αὐτοῖς ἦλθε συμφορὰ πάθους,
ὡς τοῖσδε καὶ δις ἀντισηκῶσαι βροπῇ.
Tal desgracia de padecimiento vino sobre ellos,
que dos veces a éstos [que he contado] equilibra con su peso. (436-437)
3. λέξον τιν' αὐ φῆς τήνδε συμφορὰν στρατῷ
ἐλθεῖν κακῶν βέπουσαν ἐς τὰ μάσσονα.
Di qué desgracia de males dices que le sobrevino

al ejército, hundiendo [el platillo de la balanza] hasta el fondo (439-440).

4. ὦ δυσπρόνητε δαίμων, ὡς ἄγαν βαρὺς
ποδοῖν ἐνήλου παντὶ Περσικῶ γένει.
¡Oh funesto daimon, cuán en exceso pesado
con ambos pies has saltado sobre toda la raza persal! (515-516)
5. τί ἐστὶ Πέρσαις νεοχμὸν ἐμβριθὲς κακόν;
¿Qué reciente y grave mal existe para los persas? (693).
6. Ζεὺς τοι κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν
φρονημάτων ἐπεστιν, εὐθυνοσ βαρὺς.
Pues Zeus, que castiga los pensamientos muy en exceso
soberbios, está arriba, pesado auditor (827-828).
7. ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη
Περσῶν γενεᾷ.
¡Con corazón cuán cruel la deidad pisó [cayó sobre]
a la raza de los persas! (911-912).
8. βαρεῖά γ' ἄδε συμφορά.
οἶ, μάλ' ἀλγῶ.
¡Pesada, sí esta desgracia!
¡Ay, mucho también me duele! (1044-45).

El uso metafórico de la BALANZA se remonta a Homero y su magnífica imagen de Zeus pesando los destinos de aqueos y troyanos o de Aquiles y Héctor⁶⁹. Desde allí, la imagen del pesaje queda unido al designio divino: la determinación del destino y la muerte (en la épica) y la administración de justicia (*Himnos Homéricos*)⁷⁰.

En *Pe*, el subsistema presenta tres imágenes de la BALANZA propiamente dicha, y luego una serie de segmentos cuyos *illustrantia* se refieren al PESO en general. En 345-346 aparece por primera vez el nexos entre τάλαντα y el verbo βρίθω⁷¹. Del mismo modo este pasaje presenta el primer testimonio de ἰσόρροπος⁷²,

⁶⁹ *Il.* VIII 69-74 y XXII 209-213. Véase el contenido alegórico en el pasaje VIII 69-72.

καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίθει τάλαντα·
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' αἰσιμον ἦμαρ Ἀχαιῶν.

⁷⁰ *H.Hom.Merc.* 324.

⁷¹ Su sentido activo y transitivo deriva probablemente de *Pi. N.* VIII 18.

al igual que ἀντισηκῶ⁷³ en 437. Por último, el verbo raíz ῥέπω en 440 es varias veces atestiguado en Teognis y Píndaro con el sentido técnico de “hacer inclinar la balanza”⁷⁴. Las tres imágenes tienen *illustrantia* semánticamente iguales, y el lazo entre ellas es el uso de términos etimológicamente derivados el uno del otro: ἰσόροπος (346), ῥοπή (437) y ῥέπω (440). La progresión gramatical adjetivo-sustantivo-verbo da como resultado la mayor independencia sintáctica del lexema que indica la inclinación de la balanza, lo que implica una “simplificación” de la estructura de la imagen. El *illustrandum* es más o menos constante: la suerte de los dos contendientes puesta sobre la balanza que baja dañando a los persas (345-346). En 436-437 y 439-440 el *illustrandum* subraya exclusivamente el destino del ejército persa. En el resto de la tragedia, luego de que ese destino ya se halla caracterizado como pesado, no se encontrarán más imágenes de la balanza, sino del PESO DEL DESTINO y de la divinidad que la ha provocado.

El segundo grupo de imágenes presenta también una fuerte identidad semántica de los *illustrantia* (excluido el verbo ἐμβαίνω de 911, que es una metáfora *in absentia* -“poner el pie, caminar sobre, pisar”- donde el sentido de “peso” está implícito): βαρύς (515, 828, 1044), cuyo uso metafórico tiene larga tradición⁷⁵, y ἐμβριθής, que aparece por primera vez en Parménides. Este verbo enlaza semánticamente ambos subgrupos de imágenes, ya que es un derivado de βρίθω, usado en 346. Los *illustranda* de ambos grupos son también homogéneos: la ACCIÓN DE LA DIVINIDAD (δαίμων: 345, 515, 911 y Zeus: 827), que acelera la desgracia de los persas.

A pesar de no estar relacionadas léxicamente con la serie de manera directa, debemos incluir en esta sección el registro de las siguientes dos imágenes:

⁷² Derivado de ῥοπή y éste de ῥέπω, indica la acción de pender y el peso que hace bajar la balanza, y en sentido metafórico la crisis que se está atravesando. Cf. Alc. 141 LP.

⁷³ Es el primer pasaje en que se encuentra un derivado de σηκός con el significado de PESO; en Homero es igual a “recinto para animales” (*Il.* XVIII 589, *Od.* IX 219, etc.). El sentido de PESO parece posterior y tal vez derivado por analogía con σταθμός (ya en Homero “establo” pero también “pesas”: *Il.* XII 434).

⁷⁴ *Pi.* O. VIII 23 y *P.* IX 25; *Thgn.* 157.

⁷⁵ *Il.* II 111 = I 18; X 71 y II 111; *Hes.Op.* 16 y Alc. 348 LP..

2.2.3.1.1 La idea básica del sistema: EL PIE DEL HOMBRE, EL PIE DEL DIOS

οὐς' ἀδείμαντος, φίλοι,
 μὴ μέγας Πλούτος κόνισσας οὐδας ἀντρέψη ποδι
 ὄλβον, δν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινός.
 De ninguna manera dejo de temer, amigos,
 que una gran riqueza, cubriendo la tierra de polvo, derribe de un puntapié
 la prosperidad que hizo crecer Darío, no sin la ayuda de los dioses. (162-164)

χὼ χιλίαρχος Δαδάκης πληγῆ δορός
 πῆδημα κοῦφον ἐκ νεῶς ἀφήλατο·
 Y Dárdaces, jefe de mil hombres, por un golpe de lanza,
 dio desde la nave un leve salto. (304-305)

La idea de que el EXCESO DE RIQUEZA (μέγας Πλούτος, 163) hace hundir la PROSPERIDAD (ὄλβον, 164), que “cae por su propio peso”, está sin duda en el trasfondo de la imagen. El PUNTAPIÉ es el toque final que provoca el derrumbe, y esto se produce “no sin ayuda de los dioses”, es decir, está en el mismo orden de ideas de dos expresiones de la Sombra de Darío. La primera en cuanto a que ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὼ θεὸς συνάπτεται, “*pero siempre que uno mismo se apresura, también un dios colabora*” (742) e inmediatamente antes, en el plano poético - significativa, la afirmación de que Ζεὺς ἀπέσκηψεν τελευτὴν θεσφάτων (“*Zeus abatió [con todo su peso] el cumplimiento de la expresión divina*”, 740).

También en el plano de la imagen, se representa este hundimiento (el fracaso del pontón, el naufragio de la flota, el desastre del hielo del Estrimón) como PRODUCTO DE LA PRESIÓN DEL PIE DIVINO. Dado que dicha acción produce la derrota y la muerte, y no sin un toque de ironía, el poeta imaginiza la muerte individual de uno de los jefes como un πῆδημα κοῦφον, “*un leve salto*” (305).

Esta serie metafórica, muy rica y original, y muy importante en el repertorio general de imágenes de la obra del poeta, completa el primer subsistema secundario del TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL y se relaciona semánticamente con el PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL: la CONSTRUCCIÓN o COERCIÓN. En efecto, el yugo, como la red, incluye la *idea de captura*, pero también incluye la *idea de peso*. El yugo es pesado, sea un yugo de limitación o de esclavitud. Por otra parte, el δαίμων que ha saltado

muy pesadamente sobre la raza persa (515-516) incluye no sólo la idea de peso, sino que también sugiere que el pie que sujeta es el del conquistador, otra figura de subYUGamiento⁷⁶.

El Daimon PISÓ salvajemente (911-912). El despliegue de fuerzas de los invasores se ha vuelto contra ellos; el YUGO y las CADENAS impuestas a los súbditos se han aflojado, los soldados han terminado como PRESAS EN LA RED y no les queda más que soportar el PESO DE SU SUERTE. La asociación de las imágenes del yugo y de la balanza es, además, lógica, tal vez más para los antiguos griegos que para nosotros: como dijimos anteriormente, *yugo* y *timón* se basaban en el mismo principio constructivo, y *lo mismo sucede con la balanza*.

2.2.3.2 El segundo subsistema secundario: la FECUNDIDAD

Como quedó dicho en el punto 2.2, el segundo subsistema secundario está estructurado en torno a la imagen de la FECUNDIDAD, que remite a una idea de OPULENCIA o ABUNDANCIA, es decir, de CANTIDAD. Esta imagen se despliega en varios aspectos: en relación con el mundo natural, con el mundo humano en tanto creador de riqueza, y en tanto creador de productos culturales. Los siguientes son los registros de sus imágenes.

2.2.3.2.1 Mar (verdugo)/Tierra (víctima)

Esta oposición bipolar es una de las favoritas de Esquilo y es tradicional en la literatura griega. En el caso de *Pe*, el mar es el instrumento material del castigo de la ὑβρις de Jerjes, provocando el desastre naval de Salamina. La tierra víctima de la derrota militar es el país persa, que se amplía a toda la tierra de Asia.

2.2.3.2.1.1 Mar (verdugo)

⁷⁶ FOWLER (1967: 7).

El registro de las imágenes del mar (y del elemento acuático en general) es el siguiente:

1. δόκιμος δ' οὐτις ὑποστάς
μεγάλῳ ρεύματι φωτῶν
 δχυροῖς ἔρκεσιν εἶργειν
ἄμαχον κῦμα θαλάσσης·
 ἀπρόσοιστος γάρ ὁ Περσῶν
 στρατὸς ἀλκίφρων τε λαός.
 Y nadie, aunque pueda contener
 ese enorme torrente de hombres,
 puede ser capaz de detener, con sólidos diques,
la ola invencible del mar.
 Pues el ejército de los persas
 Es irresistible, y un pueblo de vigoroso corazón (87-92).
2. ἀργύρου πηγή τις ἀντοῖς ἐστι, θησαυρὸς χθονός.
 Tienen una fuelle de plata, tesoro de la tierra. (238)
3. ὦ γῆς ἀπάσης Ἀσιάδος πολίσματα,
 ὦ Περσὶς αἴα καὶ πολὺς πλοῦτου λιμῆν,
 ¡Oh ciudades de toda la tierra de Asia,
 oh tierra persa e inmenso puerto de riqueza...! (249-250)
4. καὶ μὴν παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος
 ὑπηντίαζε,
 Y por cierto, de nuestra parte, el chapoteo de la lengua persa
 le fue saliendo al encuentro,...(406-407)
- 5 τὰ πρῶτα μὲν νυν ρεύμα Περσικοῦ στρατοῦ
 ἀντεῖχεν·
 Al principio, la corriente del ejército persa
 resistía; (412-413)
6. αἰαῖ, κακῶν δὴ πέλαγος ἔρωγεν μέγα
 Πέρσαις τε καὶ πρόπαντι βαρβάρων γένει.
 ¡Ay ay, un ingente piélago de males se ha roto
 sobre los persas y la estirpe toda de los bárbaros! (433-434)
7. Ξέρξης δ' ἀνώμωξεν κακῶν ὄρων βάθος·
 Y Jerjes prorrumpió en gemidos al ver el abismo de sus males; (465)

8. στρατός δ' ὁ λοιπὸς ἐν τε Βοιωτῶν χθονὶ
διώλλυθ', οἱ μὲν ἀμφὶ κρηναίου γάνος
διψη πονούντες, οἱ δ' ὑπ' ἄσθματος κενοὶ

y el resto del ejército en la tierra de los beocios
fue pereciendo, unos en torno al resplandor de una fuente,
sufriendo de sed, (...) (482-484)

9. γναπτόμενοι⁷⁷ δ' ἄλλ' δεινῶ
σκύλλονται πρὸς ἀναύδων,
παίδων τᾶς ἀμιάντου.

Pues doblegados por el mar horroroso
son desgarrados por los hijos sin voz
de la profundidad immaculada. (576-578)

10. φίλοι, κακῶν μὲν ὅστις ἔμπειρος κυρεῖ,
ἐπίσταται βροτοῖσιν ὡς ὅταν κλύδων
κακῶν ἐπέλθῃ, πάντα δειμαίνειν φιλεῖ,
ὅταν δ' ὁ δαίμων εὐροῇ, πεποιθένοι
τὸν αὐτὸν αἰὲν ἀνεμον οὐριεῖν τύχης.

Amigos, quienquiera que es experto en males
sabe que, entre los mortales, cuando una oleada
de males les sobreviene, todo suele asustarlos;
en cambio, cuando el daimon fluye favorable, suele confiar
en que siempre soplará un viento de [buena] suerte.(598-602).

11. θεομήστωρ δ' ἐκικλήσκετο Πέρσαις, θεομήστωρ
δ' ἔσκεν, ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδοῦχει⁷⁸.

“De consejo divino” era llamado por los persas, y consejo divino
solía ser, porque bien maniobraba al ejército con la escota⁷⁹ (654-656).

⁷⁷ La conjetura de Bothe aceptada por WEST, γναπτόμενοι, “CARDADOS, ABATANADOS, de allí DESGARRADOS” es sumamente atractiva, pero introduciría un nuevo campo metafórico (uno con un solo segmento), lo que consideramos arriesgado.

⁷⁸ Adoptamos la colometría de WEST pero con la conjetura de Dindorf, que adoptan, entre otros, SIDGWICK (1903), WILAMOWITZ (1914), MAZON (1921), SMYTH (1922), PONTANI (1951), BROADHEAD (1960), PAGE (1972) y HALL (1996).

⁷⁹ “Maniobrar o manejar la escota” es la traducción literal del verbo ποδοῦχέω. El verbo “escotear” no existe en el vocabulario de la navegación. La ESCOTA consiste en dos cabos, sogas o cordajes atados a izquierda y derecha en los extremos inferiores de las velas para ajustarlas (“cazar”) o extenderlas (“filar”), de acuerdo con el ángulo de incidencia del viento. Dependiendo del barco, y si las velas están muy bien equilibradas, el barco se mantiene en rumbo sin necesidad de tocar el timón. Si el navegante tiene la pericia suficiente, incluso puede modificar el rumbo sin timonear, sólo “cazando” o “filando” las escotas. Esto da una idea de la fuerte connotación positiva de la imagen. En cuanto a la etimología del verbo (ποδ- + ἔχω), el vértice pósteroinferior de la vela, de donde generalmente sale la escota, se llama PUÑO DE ESCOTA o PIE. [Agradecemos esta valiosa información al Ingeniero Rodolfo Villarino].

12. νῦν τέ σε ζηλωθάνοντα, πρὶν κακῶν ἰδεῖν βάθος.
y ahora te envidio, porque has muerto antes de haber visto el abismo de nuestros males. (712)
13. νῦν κακῶν ἔοικε πηγῇ πᾶσιν ἠὺρῆσθαι φίλοις.
parece haber obtenido ahora una fuentes de males para todos los míos. (743)
14. φρένες γὰρ αὐτοῦ θυμὸν ὠακοστροφον.
Pues su mente timoneaba su corazón (767).
15. κούδέπω κακῶν
κρητὶς ὑπεστιν, ἀλλ' ἔτ' ἐκπιδύεται.
y de ningún modo está puesto
en la base el fundamento, sino que aún está brotando. (814-815)
16. τὰς ὀγγύους κατιδόντες
στυγνὰς Ἀθάνας πάντες ἐνὶ πιτύλῳ,
ἐξ, ἐξ, τλάμονες ἀσπαίρουσι χέρσῳ.
Tras haber visto la antigua,
la odiosa Atenas, todos, de una palada,
¡ay, ay! [agonizantes] se agitan en tierra [firme] (976-977).
17. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.
Sigue remando, sigue remando, y gime en mi favor (1046).

La serie de imágenes conformadas alrededor de la oposición ELEMENTO TERRESTRE/ELEMENTO ACUÁTICO constituye un sistema muy rico y vívido, dado el lazo que existe entre los *illustrantia* y el argumento de la tragedia. En efecto, nuevamente puede comprobarse que el poeta utiliza los segmentos del mismo campo semántico en sentido propio y en sentido figurado, de modo de subrayar el lazo sistemático que existe entre ellos y su pertenencia común a la creación de un sentido homogéneo.

Dentro del elemento acuático podemos distinguir las imágenes cuyo *illustrantia* alude al agua del mar, concebida siempre como innumerable, en perpetuo movimiento y portadora de una amenaza mortal. La combinación de los lexemas πέλαγος, κλύδων, κῦμα y θάλασσα con κακῶν, ἄτης δύης es una metáfora tradicional o cliché⁸⁰, que ya aparece en Píndaro⁸¹ y se vuelve muy común en la

⁸⁰ Cf. Capítulo 2 y VAN NES (1963: 34-35).

tragedia ática. En *Pe* aparece en 433-434 (κακῶν πέλαγος), 599-600 (κλύδων κακῶν) y en el elemento acuático imaginizado como FUENTE, MANANTIAL O VENERO: κακῶν πηγή (743).

El AGUA representada como SURGENTE tiene una valencia que, sin duda, la relaciona con la serie imaginativa de la EXUBERANCIA O FECUNDIDAD. En el caso de *Pe*, la riqueza que ese manar representa es utilizada en principio para el enemigo, los griegos ἀργύρου πηγή (238), pero nuevamente obedece a la ley del *contrapasso* y se convierte en un manar de desgracias: κακῶν πηγή 743 y ἐκπιδύεται 815, creando la imagen por medio del verbo ἐκπιδύομαι, "brotar, manar", y la fuente que se convierte en espejismo: ἀμφὶ κρηναῖον γάνος (483). La utilización de πηγή como *illustrans* aparece en la literatura griega recién con Píndaro⁸², y se vuelve habitual en la tragedia.

Regresando al κακῶν πέλαγος, en 599-600 el "cliché" se combina con otras dos metáforas del mismo subsistema conformando una imagen compleja o retablo imaginativo. En la segunda el *illustrandum* δαίμων es imaginizado como CORRIENTE QUE FLUYE FAVORABLEMENTE por medio del *illustrans* verbal εὐροέω (601), con antecedentes en Teognis y Píndaro⁸³. La tercera metáfora es ἀνεμον οὐριεῖν τύχας, con ἀνεμον⁸⁴ como *illustrans* y τύχας como *illustrandum*. La asociación entre ola y viento es ya tradicional, como demuestran los símiles homéricos en los que la ola es siempre vista en su formarse a causa del viento. Por otra parte, οὐρος y sus derivados es usado como metáfora exclusivamente con el valor de "viento favorable"⁸⁵. De este modo, la combinación "viento de buena suerte" se conformaría con los clichés antes mencionados como modelo estructural.

El mar puede ser imaginizado no ya como masa de agua sino como "abismo o profundidad", βάθος. Nuevamente aparece como *illustrans* de un *illustrandum*

⁸¹ Pi. Fr.124b M ya citado.

⁸² Pi. P. I, 22 y IV 299, I 22.

⁸³ Pi. O. II 33 y N. XI 46 (ῥοά) y Thgn. 639.

⁸⁴ ἄνεμον es una corrección de Weil de la lectura de los códices, δαίμων, aceptada en general por todos los editores.

⁸⁵ VAN NES (1963: 57).

κακῶν en dos oportunidades: 465 y 712. La metáfora del abismo es original de Esquilo y reaparecerá de manera muy significativa en *Su*.

Un segundo grupo de imágenes está constituido por las que representan el agua en su condición fluyente por medio del lexema ῥεῦμα (ῥεῦμα φωτῶν: 88; ῥεῦμα στρατοῦ 412) como *illustrans* de un grupo grande de personas, en particular de enemigos⁸⁶. El uso metafórico directo es aquí novedoso, pero se remite a los símiles homéricos que asimilan los guerreros y las olas⁸⁷. Un derivado de este grupo es el lexema que apunta al ruido que hace el agua al ser golpeada por los remos en 406: ῥόθος, “chapoteo, chapaleo” como *illustrans* de la lengua persa, que suena a los oídos griegos como “rumor vago y confuso”⁸⁸.

El tercer grupo corresponde a las imágenes directamente relacionadas con el arte de la navegación: el inmenso PUERTO de riqueza (λιμήν, 250)⁸⁹, los verbos MANEJAR O MANIOBRAR LA ESCOTA (ποδουχέω, 656), TIMONEAR (οἰακοστροφέω, 767), REMAR (ἐρέσσω, 1046) y el sustantivo PALADA (πίτυλος, 976).

Los dos verbos que indican maniobras propias del manejo de la nave son términos técnicos concretos y específicos, que contribuyen en gran medida al carácter vívido de la imagen. Ποδουχέω es un verbo sin equivalente en nuestra lengua que significa “maniostrar la ESCOTA”, es decir, las cuerdas que controlan el velamen de la nave⁹⁰, y es un hápax esquileo. Sucede lo mismo con οἰακοστροφέω, que significa propiamente “doblar el timón”, οἰαξ (*Se* 3). El sustantivo derivado οἰακοστροφός, que el poeta utiliza en *Se* 62, sin duda está tomado de Píndaro⁹¹. En cuanto a ἐρέσσω, su *illustrandum* en este contexto es el golpeteo cadencioso de las manos sobre la cabeza o sobre el pecho en señal de

⁸⁶ VAN NES (1963: 30-31).

⁸⁷ *Il.* II 208-210, IV 422-428, etc. Una construcción semejante en Tyr. 9 D.

⁸⁸ VAN NES (1963: 45-47).

⁸⁹ Alc. 6.8 LP y Thgn. 114, donde el *illustrans* es el PUERTO y el *illustrandum* su SEGURIDAD. Cf. Pínd Fr. 124b M.

⁹⁰ Según VAN NES (1963: 126, 139), es una variante menos común de la metáfora del timón. Ver la nota correspondiente en el registro de imágenes.

dolor. Aparece aquí por primera vez, y más tarde se convertirá en la tragedia en una metáfora frecuente de la autopunición que forma parte del ritual fúnebre⁹².

El *πίτυλος*, la palada o remada, es el golpe rítmico y cadencioso de los remos contra el agua⁹³, que aparece aquí testimoniado por primera vez, y en sentido figurado.

Un último apartado constaría exclusivamente de la metáfora *in absentia* *πρὸς ἀναύδων παίδων τᾶς ἀμιάντου* (578-579), que de manera sorprendente alude a los PECES DEL MAR que se alimentarán de los restos de los cadáveres de los persas. De este modo, la degradación de los soldados, que había comenzado con un procedimiento semántico de ANIMALIZACIÓN, sufre una DEGRADACIÓN mayor aún: ya no son peces, sino alimento para ellos, pura materia.

Característica de esta serie es la viveza de las metáforas, la justeza del uso dramático y la precisión realista. La realidad de la batalla está presente en todo el subsistema, de allí que los mismos términos sean usados en sentido propio y luego retomados en sentido metafórico, o viceversa. A modo de ejemplo, véase el uso de *ροθιάς* en sentido propio en 396 y en la imagen del *ρόθος* en 406; o el uso de *ἐρέσσω* en la imagen de 1046 y en sentido propio en 422.

2.2.3.2.1.2 Tierra(víctima)

La imaginización de la TIERRA como víctima es correlativa de la del MAR como verdugo. Éste es el registro de sus instancias:

1. πάσα χθών' Ἀσιήτις
θρέψασα πόθῳ στένεται μαλερῶ,
toda la tierra de Asia,
que los crió, llora con violenta nostalgia. (61-62)

⁹¹ Pi. I. IV (III) 71 (89). Según VAN NES es una metáfora-cliché del control de las pasiones (1963: 123-124).

⁹² Esquilo la retoma en *Se* 855. Según VAN NES (1963: 169), la metáfora provendría de una analogía previa: *remos/remar* = *alas/aletear*. La imagen visual del aleteo se asemejaría al movimiento de los brazos del que se lamenta y golpea.

⁹³ VAN NES (1963: 117) discute la cualidad metafórica de la imagen.

2. πάσα γὰρ ἰσχύς Ἀσιατογενῆς

οἶχωκε.

Pues todo el vigor que en Asia nació
ha partido (12-13)

3. αὐτὴ γὰρ ἡ γῆ ξύμμαχος κείνοις πέλει.

πῶς τοῦτ' ἔλεξας, τίνι τρόπῳ δὲ συμμαχεῖ;

κτείνουσα λιμῶ τοὺς ὑπερπόλλους ἄγαν.

-Pues su propia tierra es para ellos una aliada.

-¿Cómo dijiste eso? ¿De qué manera es aliada?

-Matando de hambre a los en exceso demasiado numerosos. (792-794)

4. Ἀσία δὲ χθών, βασιλεὺ γαίας,

αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται.

La tierra de Asia, rey de la tierra,

de manera terrible, terrible, dobló la rodilla. (929-930)

Dentro del segundo subsistema secundario la TIERRA/VÍCTIMA es la imagen más concreta de la inversión semántica de la idea básica de FECUNDIDAD, que, dentro del mundo natural, la catástrofe trágica convertirá en RUINA. En las cuatro imágenes el mecanismo de la figura es la personificación. En los dos primeros casos (12-13 y 61-62) el la relación es ASIA = MADRE NUTRICIA, con lo que la tierra asiática sería en realidad un *illustrandum*, y la “madre nutricia” el *illustrans*. Sin embargo, la personificación operada por medio de los verbos *στένεται* (62) y *οἶχωκε* (13) es la que les otorga el carácter de figura en sentido estricto. En el segundo caso se suma la metonimia (“vigor” en lugar de “varones vigorosos”). En las segundas dos imágenes (792-794 y 929-930) la tierra es asimilada a un SOLDADO. En el primer caso es la TIERRA GRIEGA, que funciona como ALIADA de sus propios hijos. Por el contrario, la TIERRA PERSA, como resultado de la ruina, ha debido “doblar la rodilla”, como un SOLDADO VENCIDO.

El resto de las imágenes de la serie correspondiente al mundo natural puede dividirse en imágenes de FERTILIDAD PERVERTIDA e imágenes de LUZ ≠ TINIEBLAS.

2.2.3.2.1.3 Fertilidad pervertida

1. τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ἀνδρῶν,
Tal flor de varones de la tierra persa ha partido, (59-60)
2. [...] τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν
y la flor de los persas ha caído (252).
3. Περσῶν ὅσοιπερ ἦσαν ἀκμαῖοι φύσιν,
cuantos de los persas estaban en pleno vigor de su naturaleza, (441)
4. βοός τ' ἀφ' ἀγνῆς λευκὸν εὐποτον γάλα,
τῆς τ' ἀνθεμουργοῦ στάγμα, παμφαῆς μέλι,
λιβάσιν ὑδρηλαῖς παρθένου πηγῆς μέτα,
ἀκῆρατόν τε μητρὸς ἀγρίας ἀπο
ποτόν, παλαιᾶς ἀμπέλου γάνος τόδε·
τῆς τ' αἰέν ἐν φύλλοισι θαλλούσης βίου
ξανθῆς ἐλαίας καρπὸς εὐώδης πάρα,
ἄνθη τε πλεκτά, παμφόρου γαίας τέκνα.
la blanca leche buena para beber de una vaca immaculada,
y el rezumo de la obrera de la flor, la todaesplendente miel,
mezclada con la húmeda corriente de una fuente virginal,
y la bebida sin mezcla de una madre salvaje,
este esplendor de una añeja vid;
y también el oloroso fruto del dorado olivo
que hace florecer sin cesar la vida en sus hojas,
y flores trenzadas, hijas de la tierra que todo lo produce. (611-618)
5. ἐν' ἄνδρα πάσης Ἀσίδος μηλοτρόφου
ταγεῖν,
que un único varón mandara sobre toda Asia,
criadora de ovejas, (...) (763-764)
6. βωμοὶ δ' αἰστοὶ, δαίμωνων θ' ἰδρύματα
πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάρων.
Y los altares están invisibles, y los santuarios de las deidades
han sido arrancados de raíz, dados vuelta de sus cimientos. (811-812)
7. ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν
ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμὰ θέρος.
Pues la exceso, cuando florece, da como fruto una espiga
de obnubilación, de donde recoge una cosecha toda lágrimas (821-822) [...]
8. [βασιλεῦ],
κόσμου τ' ἀνδρῶν,
οὗς νῦν δαίμων ἐπέκειρεν.
[Rey] del adorno de los varones
a los que ahora segó una deidad (921-922)

9. γὰρ πολλοὶ φῶτες,
 χώρας ἄνθος, τοξοδάμαντες,
 πάνυ ταρφύς τις μυριάς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται.
 Pues muchos hombres,
 la flor del país, que dominaban con el arco,
 una densa miriada de hombres ha perecido (925-927).

10. Ἰάων γὰρ ἀπηύρα,
 Ἰάων ναύφαρκτος
 Ἄρης ἑτεραλκῆς
 νυχίαν πλάκα κερσάμενος
 δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.
 Pues el de los jonios los arrebató,
 el Ares de los jonios, defendido en las naves,
 favorecedor de las otras fuerzas,
 segando la nocturna llanura [del mar]
 y la maldemoniada ribera. (950-954)

La serie imaginativa cuyo *illustrans* principal son las FLORES no es muy numerosa. Dentro de la idea básica de exuberancia y fecundidad, el *illustrans* ἄνθος se mantiene constante para referirse como *illustrandum* a la JUVENTUD Y EXCELENCIA de los guerreros persas, que, en el momento de la derrota y de la muerte, se encuentran en su ἀκμή. Sin duda, el *illustrandum* no expreso se remonta a la ἡβῆς ἄνθος homérica⁹⁴.

Dentro de la serie se destaca por su complejidad y originalidad la de 821-822, cuyos *illustrantia*, más complejos, son tres verbos pertenecientes al campo semántico de la naturaleza vegetal, ἐξανθέω⁹⁵, καρπῶ y ἐξαμάω, este último seguido de los sustantivos στάχυς y θέρος, términos no atestiguados antes en sentido figurado. La fuente más precisa parece ser una metáfora de Solón⁹⁶. Sin embargo, en esta imagen compleja (821-822) el *illustrans* retomado por medio del verbo ἐξανθέω tiene un *illustrandum* distinto: ya no se trata de la FLOR DE LA JUVENTUD persa, producto de la rica tierra de Asia⁹⁷: la flor es ahora ὕβρις. El ὄλβος se ha marchitado, como indica la imagen de 925-927 y la causa está desplegada en 821-

⁹⁴ Il. XIII 484, H.Hom.Merc. 375.

⁹⁵ El verbo simple ἀνθέω es aplicado a la barba naciente en Od. XI 319.

⁹⁶ Sol. 3.34-35 D ("Eunomía"): τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν ἀμαυροῖ, αὐαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φύομενα. También el concepto de que de ὕβρις nace ἄτη está en Sol. 1.11-13 D.

⁹⁷ El catálogo de las fuerzas precede a la imagen de 59-60).

822: la excesiva riqueza es causa de ὕβρις y el fruto de esta es ἄτη, el enceguecimiento y la desventura⁹⁸.

Esta circulación de un *illustrans* entre distintos *illustranda* es típico de la conformación estructural de los sistemas esquileos de imaginaria.

El resto de las imágenes no utilizan como *illustrans* la FLOR y otros lexemas de su campo etimológico, sino términos extraídos del mundo vegetal, como en 812 πρόρριζα, "arrancados de raíz" y el adjetivo ἀκμοῖοι [φύσιν], "en pleno vigor [de su naturaleza]" (441), es decir, en la "flor" de la edad. Πρόρριζος es un adjetivo utilizado en la épica en sentido propio⁹⁹. En sentido figurado, (δαίμωνων θ' ἰδρύματα, "los santuarios de los dioses" es el *illustrandum* que se asimila a "árboles") es el poeta el que lo utiliza por primera vez, al igual que en el caso del adjetivo ἀκμοῖος.

Esta floración de varones jóvenes y guerreros será "segada" como castigo de la ὕβρις del rey. En ambos pasajes, 921-922 y 950-954, el verbo {ἐπι}κείρω aparece en contextos en los cuales el agente es el δαίμων mismo (δαίμων ἐπέκειρεν, 922) o aparece en el adjetivo compuesto δυσδαίμων, siendo el agente el dios Ares (952), que suele ser utilizado por Esquilo como metonimia por "furor guerrero", pero que el contexto repone semánticamente en su carácter de persona divina. Κείρω aparece en Homero referido en principio al cabello con el sentido de "esquilar, rapar, cortar el pelo, pelar"¹⁰⁰, pero también, con un cierto deslizamiento del sentido propio, referido a la vegetación, como "talar (árboles) o segar (cultivos)"¹⁰¹. El compuesto ἐπικείρω aparece con el sentido más general de "cortar", que parece ser el valor etimológico de la forma simple¹⁰².

El pasaje 611-618, que describe los productos de la naturaleza que Atosa utilizará como libación en el rito de convocar al fantasma de Darío (leche, miel,

⁹⁸ El término ὕβρις, que es clave en la tragedia, sólo aparece aquí y en 808, siempre en el interior de la profecía de la derrota en Platea, en la que Darío interpreta la ruina de los persas a la luz de este concepto.

⁹⁹ *Il.* XI 157; XIV 415, etc.

¹⁰⁰ *Il.* XXIII 146, etc.

¹⁰¹ *Il.* XXIV 450, etc.

agua, vino, aceite y coronas de flores) constituye una amplia imagen pictórica con una serie de metáforas breves en ella incluidas. Esta explosión de luz, color, aromas y sabores, propios de la abundancia de una tierra fecunda, (hijas de la tierra que todo lo produce *παμφόρου γαίας τέκνα*, 618) no hace más que contrastar con el objetivo de su despliegue (hablar con un muerto para intentar la comprensión de la ruina material y espiritual de la tierra).

El epíteto *μηλοτρόφος*, anteriormente señalado, refuerza el sentido de abundancia natural tronchada por el desastre “(...)toda Asia, criadora de ovejas” (764).

2.2.3.2.1.4 Luz/tinieblas

1. *κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω*

*φονίου δέργμα δράκοντος,
πολύχειρ καὶ πολυναύτας
Σύριόν θ' ἄρμα διώκων*

*Y lanzando con sus ojos una sombría
mirada de dragón sanguinario,
impulsando el carro de Siria,*

conduce, como fuerza de muchos brazos y muchas naves, (...) (81-84)

2. *ἀλλ' ἦδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς φάος ἑρμάται
μήτηρ βασιλέως, βασιλεια δ' ἐμή·*

Pero aquí, *luz igual a los ojos de los dioses*, se precipita la *madre del rey*, y reina mía (...) (150-151).

3. *ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἀφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν,
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα.
ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶ φόβος·
ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότης παρουσίαν.*

Por eso una doble preocupación guardo, inexpressable, en mi pecho: que no se respete en su justo valor una multitud de riquezas sin hombres, y que un hombre mortal, por carecer de riquezas, no brille cuanto es debido a su poder. Pues esta riqueza no tiene reproche alguno, pero *mi miedo es por el ojo*: Pues *ojo de la casa juzgo la presencia del amo* (165-169).

4 (...) *καὺτὸς δ' ἀέλπτως νόστιμον βλέπω φάος*
y yo mismo veo contra toda esperanza *la luz del regreso* (261).

¹⁰² *Il. XVI 394; CHANTRAINE (1968-1980: s.v.).*

5. -Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ φάος βλέπει
 -έμοις μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα
 καὶ λευκὸν ἡμᾶρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου
 -El propio Jerjes vive y también ve la luz.
 -Pronunciaste para mis moradas una gran luz
y un blanco día después de la noche de negra túnica (299-301).
6. σάλπιγξ δ' αὐτῇ πάντ' ἐκείν' ἐπέφλεγεν
 Y la trompeta encendió todo aquello con su clamor (395).
7. [...] οἴμωγῇ δ' ὁμοῦ
 κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλλα,
 ἕως κελαϊνῆς¹⁰³ νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο.
 [...] Y un lamento, y a la vez
 gemidos envolvían la alta mar,
 hasta que el ojo de la sombría noche le puso fin (426-428).
8. ἄστνυ τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
 πένθει δνοφερῶ κατέκρυψας·
 A la ciudad de Susa y a la de Ecbatana
 cubriste con sombrío dolor (535-536).
9. ὡς ἕως τ' ἔλευσσεσ ἀγυῶσ ἡλίου ζηλωτὸς ὦν
 βίστον εὐαίωνα Πέρσαισ ὡς θεὸσ διήγαγεσ,
 |[--] hasta qué punto, mientras veías los rayos del sol, eras envidiable,
 y pasaste, como un dios para los persas, una vida de dichoso transcurrir (710-711).

Esta serie imaginativa, que se despliega a lo largo de toda la pieza, atraviesa no sólo la obra de Esquilo, sino la cultura griega en su totalidad¹⁰⁴. Del examen lingüístico de sus constituyentes puede concluirse que estas imágenes son utilizadas por el poeta de Eleusis de manera muy semejante a los usos de la tradición, sea en el *illustrans* (que varía muy poco con respecto a ésta) sea en el *illustrandum* (que tampoco es del todo original). En efecto, el uso de φάος para señalar a un personaje prominente (150-151 y 167-169) se remonta a Homero¹⁰⁵, a lo que se suma la creencia, bien atestiguada, de que los ojos mismos son fuentes de luz¹⁰⁶. Según

¹⁰³ Seguimos la lectura de BROADHEAD (1960: *ad loc.*), que es la de los manuscritos más importantes, a pesar de que de ese modo dejamos de considerar una notable hipálage.

¹⁰⁴ Un análisis exhaustivo en FONTAINE (1986 y 1988). Retomaremos el tema en el capítulo dedicado al *Análisis Semémico*.

¹⁰⁵ *Il.* XVI 39, *Od.* XVI 23, XVII 41, etc.

¹⁰⁶ *Od.* I 104; *Pi. N.* X 39; VII 66; *P.* V 57.

GOW¹⁰⁷, en 168 ὀφθαλμός implica el surgimiento mismo de la luz. El *illustrans* φάος se desliza luego al *illustrandum* νόστος (261), probablemente construida sobre la expresión homérica νόστιμον ἡμαρ¹⁰⁸ y a continuación a la vida, imaginizada como “ver la luz [del sol]” (299). De inmediato, en 300, aparece como nuevo *illustrandum* “la salvación”¹⁰⁹. El ὀφθαλμός/ὄμμα reaparece luego en referencia a la noche (428), como perífrasis¹¹⁰ o como *illustrans* de la luna¹¹¹. Finalmente, el uso de δινοφερός como *illustrans* (536) proviene de Píndaro¹¹². Relacionado con el *illustrans* φάος pero superponiendo el sentido “incendiar=quemar” al de “encender=iluminar”, aparece el verbo ἐπιφλέγω, con antecedentes pindáricos¹¹³ y poniendo en acto la misma sinestesia visual-auditiva.

La serie imaginativa es central en el relato de la batalla de Salamina y al atravesamiento del Estrimón, episodios en los que LUZ y TINIEBLAS juegan un rol decisivo: su originalidad y fuerza radica en su relación con los hechos narrados, es decir, la alternancia de su utilización en sentido propio y en sentido figurado, como *illustrans* o como integrante de un campo semántico fuertemente connotado.

Se verifica también un singular inversión en cuanto a la metáfora de la LUZ, cuyo *illustrandum* es siempre positivo (RIQUEZA y PODER en 150-151 y 165-169, ALEGRÍA en 300-301, VIDA en 261, 299 y 710); en cambio, en la realidad de los hechos narrados, la LUZ provoca la RUINA, como preanuncia la metáfora de 395 referida a los griegos. En 428 el *illustrandum* de νυκτὸς ὄμμα no es sólo la LUNA, sino también la SALVACIÓN que trae la noche.

Con respecto a la imagen extendida de 81-84, que será considerada en detalle en el capítulo dedicado al Análisis Estilístico, digamos por ahora que δέργμα es un

¹⁰⁷ GOW (1928: 136-137).

¹⁰⁸ *Od.* I 9, XIX 369 etc., atestiguado también con un verbo del campo semántico de la visión: νόστιμον ἡμαρ ιδέσθαι (*Od.* V 220, VIII 466, etc. y “vive y ve la luz del sol” en *Il.* XXIV 558 etc, donde φάος tiene el mismo *illustrandum*: la SUPERVIVENCIA EN LA BATALLA).

¹⁰⁹ *Il.* VIII 282, XVI 95, etc. La imagen es retomada con una *amplificatio* en λευκὸν ἡμαρ, en antítesis con νυκτὸς y volviendo sobre el precedente νόστιμον ἡμαρ.

¹¹⁰ BROADHEAD (1960:128), que no cita fuentes previas a 472 a.C.

¹¹¹ VASSIA (1986: 68).

¹¹² *Pi.* P. IV 112.

¹¹³ *Pi.* O. IX 22.

sustantivo creado por el poeta para constituir la figura etimológica junto con el sustantivo δράκοντος. La imagen se subraya con la inclusión del verbo λείσσω y el sustantivo ὄμματα. La pintura de Darío como monstruo primordial cuya mirada causa terror en sus enemigos anticipa el carácter sémicamente negativo que la imagen de la luz portará para los persas a lo largo del desarrollo dramático.

2.2.3.2.1.5 Productividad humana: riqueza

El registro de las imágenes de la serie es el siguiente:

1. ἀργύρου πηγή τις αὐτοῖς ἐστι, θησαυρὸς χθονός.
tienen una fuente de plata, tesoro de la tierra (238)
2. τόνδε τ' διστοδέγμονα-
τί τόδε λέγεις σεσωμένον;
θησαυρὸν βελέεσσιν.
Je. Y mi aljaba...
Co. ¿Qué es lo que dices que se ha salvado?
Je. Un tesoro para los dardos. (1020-1022)

Se trata de dos metáforas muy sencillas, basadas originariamente en un deslizamiento metonímico (continente por el contenido) de un semema a otro del lexema θησαυρὸς: de “*depósito, almacén donde se guardan objetos preciosos, caja, tesoro*” (en el sentido de continente)” a “*objetos preciosos en él guardados, tesoro*” (contenido)¹¹⁴. Su uso metafórico se remonta a Hesíodo y Píndaro¹¹⁵. Ambas metáforas contribuyen a reforzar el motivo de la RIQUEZA y de la CANTIDAD.

2.2.3.2.1.6 Productividad humana: vestidos

1. ταῦτά μοι μελαγχίτων
φρήν ἀμύσσειται φόβῳ,
Por eso mi alma, vestida de negro,

¹¹⁴ CHANTRAINE (1968-1980: s.v.).

¹¹⁵ Hes.*Op.* 719; Pi. *P.* VI 8.

se desgarra de miedo (114-115),

2. αἱ δ' ἀβρόγοι Περσίδες ἀνδρῶν
ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν,
λέκτρων [τ'] εὐνάς ἀβροχίτωνας,
χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφείσαι,
πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις.
Y las persas de tierno gemido,
añorando ver el yugo reciente con sus maridos
abandonando sus lechos de blandos cobertores,
deleite de su voluptuosa juventud,
hacen duelo con insaciables lamentos (541-542)..

3. γυμνός εἰμι προπομπῶν.
Estoy desnudo de escolta (1036)

4. βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις.
Y el desgarro caerá sobre los peplos de lino (125).

5. (...) τὸν δ' ὅπως ὄρᾳ
Ξερξῆς, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σῶματι.
[...] Y cuando Jerjes lo ve,
se rasga las túnicas que visten su cuerpo (198-199).

La serie imaginativa del VESTIDO apunta a simbolizar la riqueza de los persas cuando su poder está íntegro (RICAS VESTIDURAS) y la pérdida de riqueza y prosperidad ante la derrota militar del imperio (ANDRAJOS). El único hápax detectado es *μελαγχίτων* (114)¹¹⁶. En cuanto al uso metafórico de *γυμνός* en el sentido de “privado de”, puede remontarse a Píndaro, y al uso homérico equivalente a “desarmado, sin armas”¹¹⁷.

Es una serie reducida en cuanto al número de veces en que aparece como *illustrans*, pero que resulta ampliada y reforzada textualmente por las frecuentes menciones al vestido en sentido propio: las mujeres persas manifiestan su dolor rasgando sus peplos (125, 538), y hacen lo mismo los ancianos del Coro (1060) y Jerjes (199, 468, 1030). Las persas se caracterizan por el epíteto *βαθύζωνος* (155), las

¹¹⁶ VASSIA (1986: 71) señala la relación entre este epíteto y la metáfora del vestido de luto en *Il* XXIV 93-94. (κάλυμμα κυάνεον) e *H.Hom.Cer.* 42 y 182-183, así como los adjetivos *κυανόπεπλος* (*H.Hom.Cer.* 319, 360, 374 y 442 y *Hes.Th.* 406) y *κυανοχίτων* (*Pi. Fr.* 70c.5 M). En lo que respecta a la relación entre *μελαγχίτων φρήν* y el homérico *φρένες ἀμφιμέλαιναι* (*Od.* IV 661), cf. BROADHEAD (1960: 62).

¹¹⁷ *Pi.* N. I 52 e *Il.* XVI 815).

dos mujeres del sueño por el vestido que llevan (181-183), los cadáveres de los guerreros a la deriva por sus mantos que flotan sobre el mar (277); Darío por su tocado real (659-662). En 833-849 la preocupación de Darío y Atosa por cambiar el vestido rasgado, ya vuelto andrajos, de Jerjes por un nuevo atavío que es ahora un κόσμος (849)¹¹⁸, simboliza para Jerjes la necesidad de recuperar el antiguo poder, dado que el orden de este κόσμος apunta a dos sentidos: el ornamento y el orden político.

La operación metasemémica de 125 no se efectúa sobre “los peplos de lino”, βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις, que aparece como simple imagen pictórica para reforzar la serie. Lo mismo ocurre con πέπλους ἀμφὶ σώματι en 198-199.

Desde el punto de vista de la estructura dramática, la imagen del vestido en su utilización como imagen en sentido estricto se ubica en tres momentos claves del desarrollo trágico: el presagio de ruina (59-60), el recuerdo del esplendor pasado (252) y la constatación de la derrota (821-822, 925-927).

Estas vestiduras significantes del poder y la riqueza serán utilizadas, por otra parte, como medio de mostración de la imagen con la aparición de Jerjes en escena¹¹⁹.

Luego de este exhaustivo análisis, podemos concluir que existe en *Persas* una correspondencia entre las imágenes y el contenido narrativo y conceptual de la tragedia. A menudo tal correspondencia es subrayada formalmente, por ejemplo, retomando los mismos términos en sentido propio y en sentido figurado, es decir, haciendo circular un mismo lexema como *illustrans* y como *illustrandum*. En cuanto a su conformación lingüística, al confrontarlas con la tradición se ve que las unidades lexémicas se remiten a ella de manera constante y la tienen como modelo, pero a partir de ella Esquilo crea imágenes originales, renovando la forma de una metáfora tradicional o utilizando nexos tradicionales para metáforas nuevas.

¹¹⁸ El texto hace hincapié tanto en el lujo cuanto en la disposición correcta y armoniosa del vestido, en contraposición con el desorden de los andrajos.

¹¹⁹ Véase el análisis correspondiente en el próximo capítulo.

Como veremos, los subsistemas de imágenes observados en las tragedias más tardías ya están presentes en *Persas*, donde desempeñan una importante función en relación con el contexto y con el “mensaje” “ideológico” del texto.

2.2.4 Las imágenes “FUERA DE SISTEMA”

Consignamos a continuación las imágenes que no pueden adscribirse a ningún subsistema, principal o secundario:

κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται
θυμὸς ἔσωθεν.

como adivino de desgracias ya está muy perturbado el corazón dentro de mí. (10-11).

Κακόμαντις, “*adivino de desgracias, de males*” es un hápax esquileo. La misma idea se encuentra en *Ag* 977: καρδίας τερασκόπου.

ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμουνα
alrededor de la isla criadora de palomas (309).

Es controvertido el hecho de que esta isla sea Salamina¹²⁰. En cuanto al epíteto πελειοθρέμμων, “*criadora de palomas*”, es claramente ornamental y un hápax del poeta.

ὀμόπτεροι κυανώπιδες
νᾶες
Y naves de alas concordes, de mirada
azuloscuro (559-560)

Κυανῶπις, “*de mirada azuloscuro*”, es un epíteto ornamental referido a la caracterización de las naves de guerra, que habitualmente llevaban un gran ojo

¹²⁰ Cf. SIDGWICK (1903: 20) y BROADHEAD (1960: 108).

pintado en su proa. Se remonta a Homero en su pintura de Anfítrite¹²¹. En cuanto a δμόπτερος, “*de alas concordes*”, si no es una corrupción, es de interpretación controvertida, pero de creación esquilea.

λοιμοῦ τις ἦλθε σκηπτός, ἢ στάσις πόλει;
¿De qué modo? ¿Vino un azote de peste, o una revuelta en la ciudad? (715)

Es una metáfora de sustantivo/genitivo especificativo que asimila la PESTE, λοιμός, a un golpe imprevisto, un “lance” (σκηπτός). Podríamos postular una leve relación con el motivo del SALTO del δαίμων.

κάγώ πάλου τ' ἔκυρσα τοῦπερ ἠθελον,
Y yo también obtuve la tirada que deseaba. (779)

La imagen de la TIRADA DE DADOS, el LOTE DE LA SUERTE, aparece aquí de manera aislada. Será un elemento sistemático en *Se*.

τόσος γὰρ ἔσται πέλανος αίματοσφαγής
πρὸς γῆ Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὑπο·
Pues ¡tal será la torta sacrificial de sangre de degüello
en la tierra de Platea por la lanza doria! (816-817)

Αίματοσφαγής es un epíteto muy vigoroso, original de Esquilo, que alude a la mezcla de sustancias en el altar del sacrificio: la sangre de las víctimas y la de las ofrendas, como el πέλανος, LA TORTA SACRIFICIAL¹²². Según otros, con los que coincidimos, es una metáfora nominal articulada como núcleo/atributo que establece una ecuación entre ambos términos.

μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει,
Pero por sobre todo me remuerde la desgracia, (846)

¹²¹ *Od.* XII 60. También referido a ναῦς se encuentra en B. XIII 160, tal vez con Esquilo como modelo. En nuestro autor reaparece en *Su* 743. Cf. BERGSON (1956: 117), SIDGWICK (1903: 33) y BROADHEAD (1960: 149-150).

¹²² ROSE (1957: I 149).

La utilización del verbo δάκνω, “*morder*”, en sentido figurado es tradicional desde Homero y Hesíodo, pasando por Teognis¹²³. Acompañando a συμφορά como agente, aparece, en una construcción pasiva, en Píndaro¹²⁴.

Luego de este breve análisis de los ejemplos de imágenes “fuera de sistema”, podemos concluir que tanto los epítetos tradicionales como las creaciones léxicas esquileas contribuyen a la profundización del efecto intensificador del lenguaje connotado, desde el punto estrictamente “estilístico” o desde el punto de vista del efecto impresivo-expresivo sobre el espectador/lector.

2.2.5 Figuras por contigüidad (METONIMIAS y SINÉCDOQUES)

De acuerdo con lo expresado en el punto 2.1, presentamos un registro de las sinécdoques y metonimias de *Pe*:

1. τόδ' ἐνεζόμενοι
στέγος ἀρχαίου,
 tomando asiento en este antiguo techo (141)
2. ἦ μακροβίotos ὄδε γέ τις αἰ-
 ὶων ἐφάνθη γεραιοῖς, ἀκού-
ειν τόδε πῆμ' ἄελπτον.
 Longeva (nos) parece a (estos) ancianos
 la vida ésta, para oir
 este dolor inesperado. (263-265)
3. ὅτοτοτοῖ, μάταν
τὰ πολλὰ βέλεα παμμιγῆ
 γᾶς ἀπ' Ἀσίδος ἤλθετ' -αἰαῖ-
 δᾶαν' Ἑλλάδα χώραν.
 ἰΟγoyoyoy, en vano
 los muchos dardos de toda mezcla
 desde la tierra asiática fueron sobre la tierra
 de Zeus, el país de la Hélade. (268-271)
4. ὅτοτοτοῖ, φίλων
 πολύδονα σώμαθ' ἀλιβιαφῆ

¹²³ *Il* V 493; *Hes. Th.* 567, *Op.* 451; *Thgn.* 910.

¹²⁴ *Pi. P.* VIII 87.

καθιανόντα λέγεις φέρεσθαι
πλαγκτοῖς ἐν διπλάκεσσι.

¡Oyoyoyoy, dices que los cuerpos
 de nuestros seres queridos, sacudidos por el mar,
 sumergidos una y otra vez, muertos, son llevados
 en sus dobles ropajes errantes. (274-277)

5. πλήθους μὲν ἂν σάφ' ἴσθ' ἕκατι βάρβαρον
ναυσὶν κρατῆσαι.

Por el número -sábelo con claridad- el bárbaro habría podido
 vencer con sus naves. (337-338)

6. δυρόμενοι γέροντες
τὸ πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος.

Y los ancianos gimientes
oyen un completo dolor. (582-583)

7. δεῖπνόν <τ'> ἐπορσύνοντο, ναυβάτης τ' ἄνηρ
τροποῦτο κώπην σκαλμὸν ἀμφ' εὐήρετμον.

Ya estaban preparando la cena, ya el marinero
 ataba el remo al escalmo bien ajustado. (375-376)

8. φλέγων γὰρ ἀυγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος

Pues como ardía con resplandores el brillante círculo del sol, (504)

9. πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερη-
θεῖς,

Y llora al varón la casa despojada, (579-580)

10. βασίλεια γύναι, πρέσβος Πέρσαις,

Real esposa, [objeto de] veneración para los persas, (623)

11. ὦδε παμπήδην δὲ λαὸς πᾶς κατέφθαρται δορί;

¿Y así, completamente, el pueblo entero está destruido por la lanza? (729)

12. πέμπτος δὲ Μάρδος ἤρξεν, αἰσχύνη πάτρα
θρόνοισ' ἰ τ' ἀρχαίοισι

Y quinto gobernó Mardo, [objeto de] vergüenza para la patria
 y los antiguos tronos. (774-775)

13. τόσος γὰρ ἔσται πέλανος αἵματοςφαγῆς
πρὸς γῆ Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὑπο

Pues ¡tal será la torta sacrificial de sangre de degüello
 en la tierra de Platea por la lanza doria! (816-817)

14. ἄλλων ἐρασθεῖς ὄλβον ἐκκέη μέγαν.

Enamorado de otros bienes, deje derramar una gran prosperidad. (826)

15. *Ἰάων γὰρ ἀπηύρα,
 Ἰάων ναύφαρκτος
 Ἄρης ἑτεραλκῆς
 νυχίαν πλάκα κερσάμενος
 δυσδαίμονά τ' ἄκταν.*
 Pues el de los jonios los arrebató,
 el Ares de los jonios, defendido en las naves,
 favorecedor de las otras fuerzas,
 segando la nocturna llanura [del mar]
 y la maldemoniada ribera. (950-954)

2.2.6 Imágenes PICTÓRICAS

En virtud de lo establecido en las ACLARACIONES PREVIAS, desplegamos el registro de las imágenes pictóricas de la pieza:

1. *καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων
 ἐδράνων φύλακες,*
 guardianes de estas opulentas moradas, ricas en oro, (3-4)
2. *ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσης
 πολιαινομένης πνεύματι λάβρω
 ἔσορᾶν πόντιον ἄλσος,
 πίσυνοι λεπτοδόμοις πεί-
 σμασι λα-
 σπόροις τε μηχαναῖς.*
 Y aprendieron a contemplar el sagrado recinto del ponto
 del mar de anchos caminos, que se vuelve blanco de espuma
 a causa del viento tempestuoso,
 confiando en los cables suavemente trenzadas
 y en los artificios para el transporte de tropas. (109-113)
3. *ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἰκάνω χρυσεοστόλμους δόμους*
 En efecto, por eso he venido, abandonando las moradas adornadas con oro (159),
*σὸν πόσιν Δαρεῖον, ὕπερ φῆς ἰδεῖν κατ' εὐφρόνην,
 ἔσθλά σοι πέμπειν τέκνω τε γῆς ἔνερθεν ἔς φάος,
 τᾶμπαλιν δὲ τῶνδε γαίᾳ κάτοχα μαυροῦσθαι σκότῳ.*
 que tu esposo Darío, a quien dices haber visto durante la noche,
 desde el interior de la tierra envíe a la luz cosas nobles para ti y para tu hijo,
 y que sus contrarias, retenidas bajo tierra, sean cubiertas de tinieblas por la oscuridad. (221-223)

4. εὐτ' ἂν φλέγων ἀκτίσιν ἥλιος χθόνα
 λήξει, κνέφας δὲ τέμενος αἰθέρος λάβη,
 que cuando dejara el sol de alumbrar la tierra
 con sus rayos, y la oscuridad tomara el sagrado recinto del éter, (364-365)
5. ἔκπλους φυλάσσειν καὶ πόρους ἀλιρρόθους.
 Para custodiar las salidas marinas y los estrechos en los que el mar resuena. (368)
6. δεῖπνόν <τ'> ἐπορσύνοντο, ναυβάτης τ' ἀνὴρ
 τροπούτο κώπην σκαλμὸν ἀμφ' εὐήρετμον.
 Ya estaban preparando la cena, ya el marinero
 ataba el remo al escalmo bien ajustado. (375-376)
7. ἐπεὶ δὲ φέγγος ἡλίου κατέφθιτο
 καὶ νύξ ἐπήει, πᾶς ἀνὴρ κώπης ἀναξ
 ἐς ναῦν ἐχώρει
 Pues cuando la claridad del sol se iba extinguiendo
 y sobrevenía la noche, todo hombre señor del remo
 fue hacia su nave, (...) (377-379)
8. ἐπεὶ γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα
 πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφεγγῆς ἰδεῖν,
 πρῶτον μὲν † ἤχη κέλαδος Ἑλλήνων πάρα
 μολπηδὸν εὐφήμησεν, ὄρθιον δ' ἄμα
 ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας
 ἠχώ· φόβος δὲ πᾶσι βαρβάροις παρῆν
 γνώμης ἀποσφαιεῖσιν· οὐ γὰρ ὡς φυγῆ
 παιᾶν' ἐφύμνον σεμνὸν Ἑλληνας τότε,
 En cambio, después de que el día de blancos corceles
 ocupó, radiante de ver, la tierra toda,
 primero, con estruendo, un clamor del lado de los griegos
 profirió expresiones de buenos augurios, como un canto, y a su vez, rectamente,
 el eco devolvía la voz de la isleña roca.
 Pues entonces los griegos
 no estaban entonando como en fuga el sagrado peán. (386-393)
9. εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολῆ
 ἐπαισαν ἄλμην βρύχιον ἐκ κελεύματος,
 θοῶς δὲ πάντες ἦσαν ἐκφανεῖς ἰδεῖν.
 Y de inmediato, al ritmo concorde del chocante remo,
 golpearon el agua profunda, ante rítmica orden,
 y rápidamente todos eran visibles a la mirada. (396-398)
10. στένε καὶ δακνά-
 ζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον
 οὐράνι' ἄχη, δᾶ·
 τεῖνε δὲ δυσβάυκτον

βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν.

Llora y remuérdete,
y levanta hacia el cielo
un grave grito de dolor,
y extiende, clamorosa,
tu desdichada voz (...) (572-575)

11. ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν
φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὡς στένω μεμνημένος.

¡Oh máximo odio para oír, nombre de Salamina!
¡Ah! ¡Cómo gimo al recordar Atenas!
¿(...) y a quién lamentaremos
de entre los guías del pueblo, que designado para llevar
cetro, dejó, al morir, sola a la tropa sin jefe? (284-285)

12. τίνα δὲ καὶ πενθήσομεν
τῶν ἀρχελείων, ὅστ' ἐπὶ σκηπτουχίᾳ

¿(...) y a quién lamentaremos
de entre los guías del pueblo, que designado para llevar cetro,
dejó, al morir, sola a la tropa sin jefe? (296-298)

13. πυρσὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα
ἔτεγγ', ἀμείβων χρώτα πορφυρᾷ βαφῆ.

su poblada barba de fuego, umbrosa,
fue humedeciendo, cambiando su color con un baño purpúreo. (316-317)

14. ὡς εἰ μελαίνης νυκτὸς ἵξεται κνέφας,

Ἐλληνες οὐ μενοῖεν,
que si llegara la oscuridad de la negra noche,
los griegos no permanecerían, (...) (357-358)

15. ὑπτιοῦτο δὲ

σκάφη νεῶν, θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν,
ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν,
ἄκται δὲ νεκρῶν χοιράδες τ' ἐπλήθουν.

(...) y volcaban
las quillas de las naves, y ya no era posible ver el mar,
lleno de restos de naufragio y de matanza de hombres
y las riberas y los escollos se iban llenando de cadáveres. (418-421)

16. νυκτὶ δ' ἐν ταύτῃ θεὸς

χειμῶν ἄωρον ὥρσε, πήγνυσιν δὲ πᾶν
ῥέεθρον ἀγνοῦ Στρυμόνος.

Pero esa noche, una divinidad
suscitó un invierno temprano, y se congela toda
la corriente del sagrado Estrimón. (495-497).

17. χῶστις μὲν ἡμῶν πρὶν σκεδασθῆναι θεοῦ
 ἀκτῖνας ὠρμήθη, σεσωμένος κυρεῖ.
 φλέγων γὰρ ἀγυαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
 μέσον πόρον διήκε, θερμαίνων φλογί·
 Y quien de nosotros se puso en marcha antes de que
 se esparcieran los rayos del dios, alcanza la salvación.
 pues como ardía con resplandores el brillante círculo del sol,
 fue atravesando el medio del cauce, calentándolo con su llama. (502-505)
18. ὦ νυκτὸς ὄψις ἐμφανῆς ἐνυπνίων,
 ὡς κάρτα μοι σαφῶς ἐδήλωσας κακά.
 ¡Oh visión manifiesta de mis ensueños nocturnos,
 con cuánta claridad me mostraste mis males! (518-519)
19. πολλὰ δ' ἀπαλαῖς χερσὶ καλύπτρας
 κατερεικόμεναι
 διαμυδαλέους δάκρυσι κόλπους
 τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι.
 Y desgarrando sus velos con manos delicadas,
 muchas [mujeres]
 mojan con lágrimas sus empaados
 senos, participando del dolor. (537-540)
20. λέκτρων [τ'] εὐνάς ἀβροχίτωνας,
 χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφείσαι,
 πειθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις.
 Abandonando sus lechos de blandos cobertores,
 deleite de su voluptuosa juventud,
 hacen duelo con insaciables lamentos.
21. πεζοὺς γὰρ σφε καὶ θαλασσίους
 ἑμόπτεροι κυανώπιδες
 νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,
 Pues a los de a pie y a los marinos
 y naves de alas concordas, de faz
 azuloscuro los condujeron, ayay, (...) (558-560)
22. ἐν ὄμμασιν τάνταῖα φαίνεται θεῶν,
 βοᾶ δ' ἐν ὣσὶ κέλαδος οὐ παιώνιος·
 En mis ojos se muestran los signos hostiles de los dioses,
 y grita en mis oídos un no saludable clamor. (604-605)
23. ἰσοδαίμων βασιλεὺς βάρ-
 βαρα σαφηνῆ
 ἴεντος τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα;
 παντάλαν' ἄχη
 διαβοάσω;

νέρθεν ἄρα κλύει μου;

¿Acaso me oyes, bienaventurado
rey semejante a las deidades, mientras lanzo mis claras,
bárbaras palabras, mis infaustos, lúgubres gritos en múltiples
tonos? ¿Mi dolor tododesdicha
proclamaré a los gritos!
¿Acaso me oye allá abajo? (633-639)

24. λεύσσω δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας
ταρβῶ,

Y al ver a mi concubina cerca de mi tumba,
me espanto, (684-685).

25. βοός τ' ἀφ' ἀγνῆς λευκὸν εὐποτον γάλα,
τῆς τ' ἀνθεμουργοῦ στάγμα, παμφαῆς μέλι,
λιβάσιν ὑδρηλαῖς παρθένου πηγῆς μέτα,
ἀκῆρατόν τε μητρὸς ἀγρίας ἄπο
ποτόν, παλαιᾶς ἀμπέλου γάνος τόδε·
τῆς τ' αἰὲν ἐν φύλλοισι θαλλούσης βίον
ξανθῆς ἐλαίας καρπὸς εὐώδης πάρα,
ἄνθη τε πλεκτά, παμφόρου γαίας τέκνα.

la blanca leche buena para beber de una vaca inmaculada,
y el rezumo de la obrera de la flor, la todaesplendente miel,
mezclada con la húmeda corriente de una fuente virginal,
y la bebida sin mezcla de una madre salvaje,
este esplendor de una añeja vid;
y también el oloroso fruto del dorado olivo
que hace florecer sin cesar la vida en sus hojas,
y flores trenzadas, hijas de la tierra que todo lo produce (611-618).

26. ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου,
κροκόβαπτον ποδὸς εὐμαριν αἰείρων,
βασιλείου τήρας
φάλαρον πιφαύσκων.

llega a lo alto de la cima del túmulo,
alzando la sandalia de tu pie de azafrán teñida,
haciendo brillar el adorno
de tu tiara real. (659-662)

27. καὶ ψυχαγωοῖς ὀρθιάζοντες γόοις
οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ'·

Y alzando la voz con lamentos que guían las almas,
me llamáis de forma que inspira compasión (687-688).

28. πάντα γὰρ

κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σῶματι
στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων.

Pues por el dolor

de sus males, en todo, alrededor de su cuerpo,
se caen a jirones sus bordadas vestiduras. (834-836)

29. ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι
ἐσθημάτων κλύουσας, ἢ νιν ἀμπέχει.
cuando escucho el deshonor de las vestiduras
alrededor del cuerpo de mi hijo, que lo recubren. (847-848)

30. γὰρ δ' αἰάζει τὰν ἐγγαίαν
ἦβαν Ξέρξῃ κταμέναν,
Y la tierra lanza ayes por la juventud
nativa, matada por Jerjes, (...) (923-924)

31. νόστου σοι τὰν πρόσφθογγον
κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἴαν
Μαριανδυνοῦ θρηνητήρος
πέμψω πέμψω, πολύδακρυον ἰαχάν.
Como saludo por tu regreso
un clamor de mal agüero, un grito que medita desgracias,
propio del mariandino que lanza su fúnebre lamento,
te enviaré, te enviaré un vagido de abundante llanto. (935-940)

32. ὄρω τὸ λοιπὸν τόδε τὰς ἐμᾶς στολᾶς;
ὄρω ὄρω.
- ¿Ves los restos de mis vestidos?
- Veo, veo. (1018-1019)

33. κατεῖδον δὲ πῆμ' ἀελπτον.
Veo un dolor inesperado. (1026-1027)

34. Ἐε καὶ στέρν' ἀρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον.
Χο ἀνία, ἀνία.
Ἐε καὶ μοι γενείου πέρθε λευκὴν τρίχα.
Χο ἀπριγδ' ἀπριγδα μάλα γοεδνά.
Ἐε ἀύτει δ' ὀξύ.
Χο καὶ τὰδ' ἔρξω.
Ἐε πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν.
Χο ἀνία, ἀνία.
Ἐε καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν.
Je. ¡Clávate también el pecho y clama el grito misio!
Co. ¡Aflicción, aflicción!
Je. ¡Y destruye la blanquecina barba de tu mejilla!
Co. ¡Hundiendo con fuerza, con muchos fúnebres lamentos
Je. ¡Lanza un grito agudo!
Co. También lo haré.
Je. ¡Desgarra la túnica de tu seno con el extremo de tu manos!
Co. ¡Aflicción, aflicción!
Je. ¡Y tira tus cabellos y compadece al ejército! (1054-1064)

2.3 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN *SIETE CONTRA TEBAS*

Tal como le hace decir Aristófanes a Esquilo en *Ranas*, *Se* es un drama “lleno de Ares”: una obra sobre la guerra¹²⁵. Efectivamente, *Se* está llena de espíritu épico, pero también, como en toda gran épica –pensemos en la *Ilíada*–, está llena del “horror de la guerra: las imágenes marciales terroríficas, los ruidos ensordecedores que agrandan aun más, si esto es posible, ante la percepción de los espectadores, la violencia del ataque argivo que se insinúa desde la llanura tebana.

De parte de los defensores está la determinación de salvar a la patria de la ferocidad de la barbarie enemiga. Pero ¿quién es el enemigo? El Ares que llena la pieza es un *Ares ambiguo*. En primer término, hay una *división interna*, dentro de la ciudad, que amenaza con el desastre militar si no es controlada: es la oposición entre el general y rey, el *varonil* Etéocles, y las aterrorizadas *mujeres* tebanas, cuya desesperación, como un río que se desborda, se vuelve para el hijo de Edipo más peligrosa que la tormenta marina del ejército argivo. De este modo, el peligro para Tebas no sólo viene del exterior, del ejército enemigo, sino del interior.

Sin embargo, hay *una amenaza interna aun más íntima* que la histeria –razonable– de las mujeres indefensas, porque en ellas “no hay Ares”¹²⁶. La amenaza está instalada en el núcleo de la *polis*: dentro de la casa reinante. Etéocles y Polinices no son sólo herederos del poder, sino también de una maldición que aflige a su familia. A causa de su posición, la lucha entre ellos, que es resultado de la maldición, es la que en realidad amenaza con la ruina a la *polis* toda, porque la *polis* es el motivo del conflicto.

El duelo fratricida y la doble muerte de los hermanos, sin embargo, no es el final de Tebas: no para el recorte argumental que Esquilo ha realizado sobre el mito de los descendientes de Cadmo. El movimiento general de *Se* es hacia la *restauración* del equilibrio en el contexto *de la ciudad*. Este contexto se logra con la *desaparición de la familia gobernante*. Esto se cumple por el estrechamiento y acotamiento del

¹²⁵ Ra 1021-1022. Un juicio similar expresa Gorgias (B24 DK).

conflicto desde la guerra entre Argos y Tebas, a través de la lucha en las puertas de la ciudad entre los jefes argivos y los campeones tebanos hasta el clímax, el duelo fratricida entre los dos hermanos.

Se y sin duda la trilogía de la que formaba parte y de la que es la última pieza retrata el efecto de una maldición familiar y a través de ella examina el problema de la culpa heredada. El efecto de la maldición, que se “hace carne” en el descendiente del transgresor primigenio, se ofrece como espectáculo en la tragedia en su περιπέτεια (653-719), y su efecto es aun más devastador que en el final de *Ch*, que muestra la paulatina enajenación mental de Orestes ante la aparición de las Erinias. Para algunos críticos¹²⁷, esta pieza no presenta una solución comprensiva y satisfactoria al problema, aunque la conclusión a la que llega sea internamente coherente. Para nosotros, por el contrario, la pieza muestra de manera magistral cómo las maldiciones paternas, la culpa heredada, todas las determinaciones que el héroe trágico carga sobre sí se encuentran, en un punto de perfecta coincidencia, con el deseo, la elección y la responsabilidad. La comprensión global de este problema, con todo, se nos escapa, ya que depende del análisis que podríamos hacer si tuviéramos la posibilidad de enfrentarnos con las otras dos piezas de la trilogía, ya que la construcción del argumento de la pieza depende del tramamiento previo que Esquilo diera al mito tebano de los Labdácidas. Al respecto, todas las reconstrucciones son conjeturales¹²⁸, por lo que, del mismo modo, tanto la nuestra como la de ilustres eruditos no son más que meras opiniones.

Uno de los rasgos de *Se* que no puede ser ignorado es que gran parte de los hechos ocurren fuera de la vista de los espectadores. Por tanto, de la pericia del autor depende que estos hechos puedan hacerse presentes a la imaginación de la audiencia. Nosotros, lectores, somos por completo deudores de la información verbal, que se transmite, como podrá colegirse, centralmente a través de las imágenes. En consecuencia, estamos en inferioridad de condiciones con respecto a

¹²⁶ Como dicen las Danaides en *Su* 749.

¹²⁷ THALMANN (1978: 7-8).

los espectadores del teatro de Dioniso, para quienes esos hechos sin duda se tornaban vívidos hasta el estremecimiento durante la representación. De hecho, mucho de aquello de lo que la audiencia era testigo en la obra se desarrollaba como respuesta a los estímulos visuales (humo, polvareda) y auditivos (gritos, trompetas, relinchos) que es muy probable que tuvieran lugar como “efectos especiales”. Nada queda para nosotros de todo ese TEXTO ESPECTACULAR; en su lugar, tenemos las imágenes pictóricas, visuales y mayoritariamente auditivas, que son una de las características diferenciales de la obra y que cumplen de manera cabal su función de representación mental de la sensación.

A esta importancia de la imagen pictórica se le une una construcción metafórica superlativa, armónicamente distribuida y de alta calidad poética, que responde a la estructura dramática y al plano ideológico y semántico de manera casi perfecta. No solemos prodigar tantos adjetivos, pero juzgamos que *Se*, dentro del breve *corpus* conservado del poeta de Eleusis, los merece con creces.

Comparada con la de *Pe*, la conformación estructural que presenta el sistema de imágenes en *Se* presenta rasgos diferenciales. También se despliega a partir de una oposición básica, de una polaridad que organiza la estructura profunda. Sin embargo, uno de los polos de esa oposición se despliega a su vez en dos núcleos. En forma paralela, tanto la oposición básica como tres de los subsistemas principales, con sus oposiciones multilaterales o bilaterales, se relacionan con la figura del protagonista y héroe trágico, Etéocles, y por medio de sus elementos imaginizan la manera en que él establece relaciones con cada una de las ideas básicas que los desencadenan. Por su parte, cada subsistema principal genera pequeños subsistemas secundarios que se conectan jerárquicamente entre sí y con las determinaciones semánticas de la figura central.

En el centro simbólico del sistema se ubica una imagen ambigua, como es ambiguo el Ares que recorre las actancias.

¹²⁸ CAMERON (1971: 17-57); THALMANN (1978: 8-30); LUPAS-PETRE (1981: 2-5); ZEITLIN (1982: 15-23); HUTCHINSON (1985: xvii-xxx).

- 1) El hombre de estado (la clase dirigente de la sociedad patriarcal del occidente antiguo), para cumplir con los deberes de su función conductora de la gestión pública y mantener el orden, la cohesión de la comunidad y la confianza en sus líderes, *construye* una identidad. Esa identidad es, por un lado, *la identidad de la comunidad misma*: sus ideales, su imaginario, sus creencias, sus miedos. Por otro lado, el hombre de estado construye, para la luz pública, *su propia identidad*. Esta identidad construida, individual y comunitaria, constituye EL UNO. Este UNO es un *hombre público*, que encarna el bien público, por encima de toda consideración tribal: está desencarnado de sus raíces: lo privado, la familia, están subordinados a su papel comunitario. Por su parte, este UNO responde a la idea de límite (las murallas de la ciudad), de control, de racionalidad, de conducción, energía y actividad, de seguridad y valentía, de palabra firme y autorizada: de *virilidad*. De este modo, los ideales del yo del hombre de estado se confunden con los ideales de la comunidad.
- 2) Pero la identidad de LO UNO no se construye, a su vez, sin construir su opuesto: EL OTRO. En EL OTRO está depositado todo lo que se considera amenazante, desconocido e irracional: es *el enemigo*. Este enemigo se ubica AFUERA: fuera de los límites de las murallas, fuera de la comunidad. Este *estar fuera de los límites* es, para EL OTRO, un estar *sin límites*. Ese OTRO construido como enemigo es exactamente igual al UNO, pero visto como aquel que desafía el poder del hombre de estado y la independencia de la comunidad. Alguien o algo que pueda amenazar ambas instancias sólo puede ser varón, guerrero, gobernante, conductor activo y enérgico. El OTRO como *enemigo externo* es, simplemente, otro rey. Sin embargo, se lo construye imaginariamente como la exageración –y por lo tanto el defecto- de lo que en el UNO es virtud: hipermasculinidad, que roza la violencia sexual, exceso de agresividad, que roza la animalidad, valentía que se convierte en furor guerrero, irracionalidad que roza la demencia.
- 3) Ahora bien, para construir esos ideales el hombre de estado deja de lado todo lo que *siente como ajeno* a pesar de ser el otro aspecto de una unidad: lo afectivo y

emotivo, la protección y el cuidado, la piedad, la pasividad y receptividad, la expresión de la interioridad: *la femineidad*. Esto FEMENINO se construye como OPUESTO, como OTRO, pero como no puede borrarse de la constitución del imaginario común ni de las vidas individuales de los ciudadanos, el aspecto positivo, no amenazante, de este otro, es trasladado de la mujer a la TIERRA MADRE. En esta operación –que se relaciona con el *mito de la autoctonía*, central para la construcción de la identidad comunitaria en el mito tebano pero también en la Atenas histórica¹²⁹– se inviste a lo inanimado de aquello que se considera positivo en el ser sexuado femenino. Para las mujeres concretas, desinvertidas de rasgos positivos, sólo queda la sexualidad desnuda, que será objeto de deseo y destrucción, y todos los rasgos negativos que son la contracara de los anteriores: el desborde, el descontrol, la irracionalidad, la emotividad fuera de cauce, la anulación del *logos*, convertido en grito o en llanto. Este otro OTRO no es el que se elige como enemigo mientras se lo mantenga en caja, es sólo una molestia que hay que saber acallar, desconociendo su influencia y casi su existencia.

- 4) Sin embargo, el hombre de estado encuentra que esta identidad construida es pura apariencia: la AMENAZA EXTERNA está encabezada por *un doble* del hombre de estado: su propio hermano. La verdadera AMENAZA es INTERNA: es todo aquello que se ha dejado de lado, que se ha reprimido, e indefectiblemente, retorna. El rechazo a la mujer sexuada esconde el incesto del que el hombre de estado es producto: él es un hombre sin mujer ni hijos, que *por ocultar sus raíces, morirá sin frutos*. El rechazo de la mujer –que es el rechazo de la madre incestuosa– ha conducido al amor de la tierra, madre asexuada. Pero en lugar de protegerlo en su seno, será su tumba estéril. Y cuando deba responder como jefe de la *polis*, como conductor y rey, sólo se manifestará como HIJO MALDITO DE SU GENOS. Ya no hay *POLIS*, sólo CASA PATERNA, y su lazo de

¹²⁹ Sobre el importante tema del MITO DE LA AUTOCTONÍA, tebano y ateniense, véase, entre otros, LÉVI-STRAUSS (1977 [1958]: 193-200), VIAN (1963); CAMERON (1971: 85-95); LORAUX (1986 [1981]; ZEITLIN (1982: 29-36), LORAUX (2000) [1996], con extensa bibliografía.

unión con ella es más fuerte que todas las construcciones identitarias, que han probado ser pura apariencia. Ante ella, ante esa sangre que lo arrastra a la perdición, el REY se manifiesta como EL VERDADERO OTRO: irracional, furioso, demente, descontrolado, entregado al deseo de muerte que se le insinúa desde el interior. El OTRO, como Dioniso, no es más que *el extranjero del interior*¹³⁰: si se lo reprime, si se lo expulsa, mata. Si se lo reconoce e incluye, bendice. Éste será, por cierto, el mensaje final de *Euménides*. En *Siete contra Tebas*, para que la matanza se detenga, para que la POLIS sobreviva, la CASA PATERNA entera debe perecer. Como un palacio que se derrumba¹³¹.

UNA TORMENTA MARINA -UNA MÉNADE EN FUROR, UN CABALLO ENCABITRADO, UNAS CRIATURAS SIN CONTROL- AMENAZA DESTRUIR CON SUS OLAS AVASALLANTES LA NAVE DEL ESTADO. UN REY-PILOTO INTENTA DIFICULTOSAMENTE LLEVAR LA NAVE A TIERRA, A BUEN PUERTO. PERO LA TIERRA PORTADORA DE LA MALDICIÓN DE LA ESTIRPE -YA NO LA TORMENTA ACUÁTICA- CUBRIRÁ LOS CUERPOS DE SUS HIJOS ASESINOS: EL REY Y SU DOBLE. Ésta es la imagen central de *Se*, construida a su vez a partir de una polaridad vertebradora: la oposición CIUDAD \neq CASA PATERNA: πόλις \neq γένος. Esta oposición semémica se relaciona de manera directa con el sistema hipersemémico que determina la organización conceptual del pensamiento político y ético-religioso de Esquilo¹³².

La polaridad básica del sistema poético-significante se extiende en un eje en el centro del cual está ETÉOCLES, el héroe trágico. En efecto, y como acabamos de analizar, el objetivo central de la imaginería de la pieza es representar simbólicamente los rasgos semánticos de la figura de Etéocles, en quien se expresa el conflicto entre familia y organización social, entre lo privado y lo público, entre tribu y estado, entre organización aristocrática y organización democrática, entre

¹³⁰ DETIENNE (1986: 45).

¹³¹ Eur. *Ba.* 580-603.

¹³² El planteo global de la oposición γένος \neq πόλις no es, por supuesto, novedoso. Intentamos aquí determinar el grado de interrelación entre imagen y concepto. Con respecto a éste último, se considera especialmente la excelente síntesis de WINNINGTON-INGRAM (1983: 16-54). En cuanto a algunos aspectos específicos de esta oposición, véase ADKINS (1982: 32-68).

violencia y ley, entre lazos de sangre y lazos de solidaridad. Estas oposiciones ideológicas y conceptuales se expresan temáticamente como oposiciones entre varón y mujer, entre razón y emoción, entre venganza y justicia.

Por consiguiente, el sistema de imágenes de la pieza se elabora en torno del vínculo que se establece, por una parte, entre el protagonista y cada una de los extremos del eje bipolar, y, por otra parte, entre el protagonista y las series imaginativas que desencadenan los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES*.

Ahora bien, en la particular organización del sistema de imaginería de *Se*, el personaje y su conflicto *se van construyendo* a medida que se desarrolla la obra. Los segmentos de imaginería contribuyen a iluminar una a una las zonas de la personalidad de Etéocles hasta lograr un retrato de superficie completo y verosímil, donde todos los términos de la metaforización (los *illustrantia*) están connotados positivamente. Ante el anuncio de que es Polinices el guerrero que espera ante la séptima puerta y la decisión del rey de batirse con su hermano, todo el sistema semántico de la pieza cambia. Como un velo que se corre, todos los elementos del sistema poético-significante (*illustrantia*) y del sistema semémico (*illustranda*) sufren un proceso de **inversión valorativa**.

La **inversión valorativa** es uno de los mecanismos característicos de la construcción de la imagen en Esquilo, que es, en principio, siempre ambigua en su relación con el eje semántico positivo/negativo connotada en el texto por el poeta como sujeto de la enunciación. En el caso específico de *Se*, el mecanismo esquileo se conforma por medio de un despliegue de connotaciones positivas apuntando como *illustranda* a los valores heroicos, la ética guerrera y su aparente transformación incruenta en valores democráticos y ética ciudadana. Pero luego, esos mismos valores prueban su precariedad y apariencia, avasallados por la fuerza arrolladora de los antiguos valores aún no suficientemente superados por la sociedad a la que se dirige el mensaje dramático. Se opera, entonces, una problematización de estos nuevos valores que se defienden, un llamado de atención

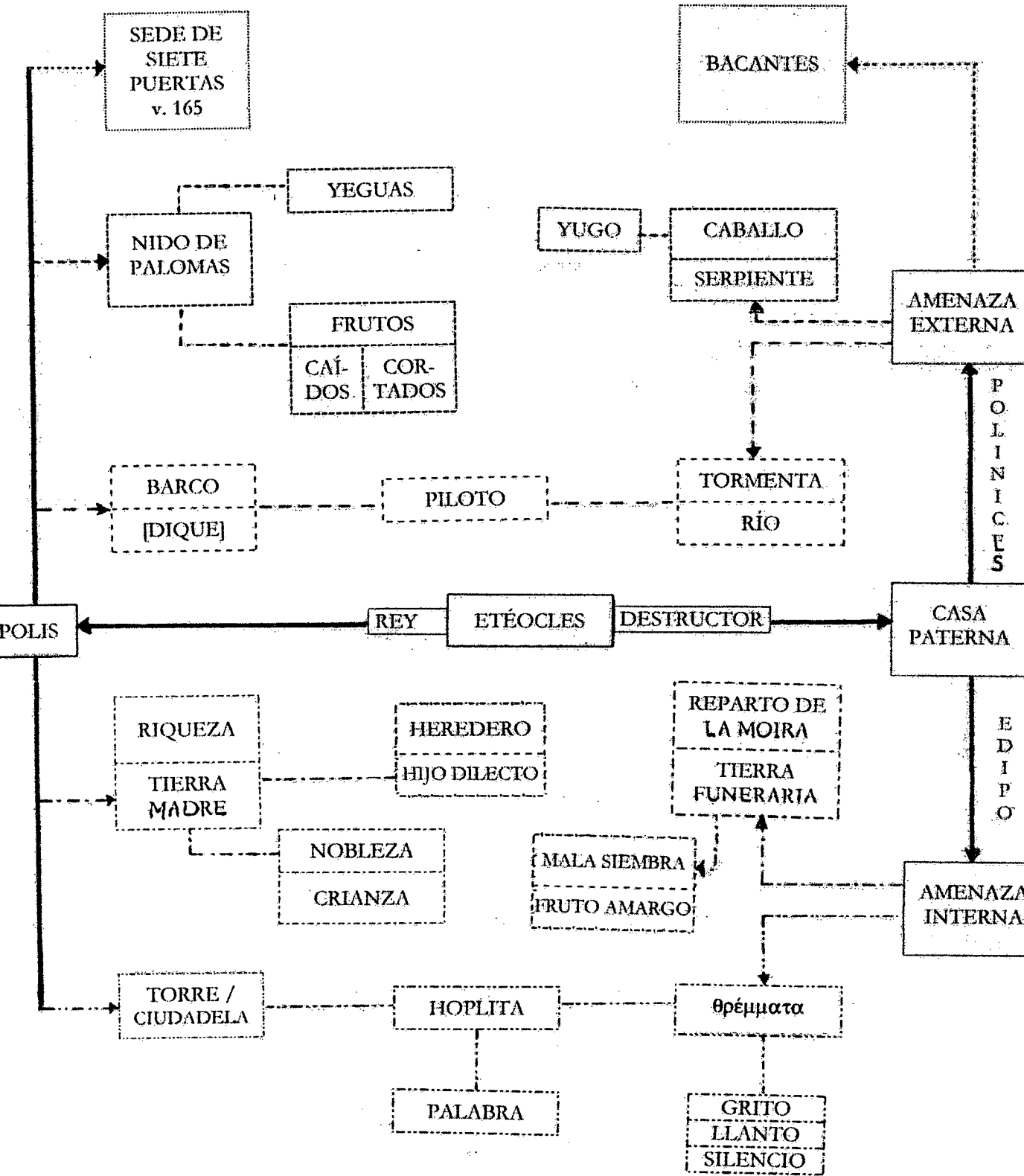
en cuanto a la fragilidad de una organización sociopolítica y una ética ciudadana individual aún no lo bastante afianzadas.

En consecuencia, una vez operada la **inversión semántica**, tanto los *illustrantia* cuanto los *illustranda* que a él se refieren connotarán a Etéocles con rasgos por completo negativos. En lo que toca al eje de oposición básica, Etéocles se manifiesta como el rey de la POLIS en el aspecto positivo, y como destructor (de la POLIS y de los restos de la CASA PATERNA) en el aspecto negativo.

Continuando con el eje bipolar que incluye la oposición básica de la pieza, digamos que el extremo negativo del mismo, el representado por la CASA PATERNA, se expande y se concreta en *DOS SUBSISTEMAS PRINCIPALES*: la AMENAZA EXTERNA y la AMENAZA INTERNA. No hay una contraparte conceptual en el extremo positivo del eje bipolar. La POLIS misma responde oponiendo sus series imaginativas a cada uno de los subsistemas desencadenados por el extremo negativo.

Los extremos del eje de oposición básica (CIUDAD y CASA PATERNA) más las ideas que expresan el conjunto de los *DOS SUBSISTEMAS PRINCIPALES* (AMENAZA EXTERNA y AMENAZA INTERNA) constituyen, por otra parte, un sistema de fuerzas definido a través de dos variables. Estas dos variables miden, por un lado, la valoración semántica global de los *illustranda* y sus *illustrantia*: **positivo** y **negativo**, y el desempeño agencial: **activo** y **pasivo**. De este modo, obtenemos cuatro centros de acumulación de fuerzas: 1) la POLIS, (*Tebas*) como centro **positivo** y **activo**; 2) la CASA PATERNA (la *estirpe de Lábdaco*), como centro **negativo** y **pasivo**; 3) la AMENAZA EXTERNA (los *sitiadores argivos*), como centro **negativo** y **activo** y 4) la AMENAZA INTERNA (en su doble concreción: los *sitiados*, las mujeres del Coro, y la *tierra de Tebas*) como centro **positivo** y **pasivo**.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, la AMENAZA EXTERNA (los *sitiadores argivos*) genera tres subsistemas secundarios. A cada uno de ellos responde



estructuralmente un subsistema secundario que se origina en forma directa en el eje positivo de la oposición básica, la POLIS.

El primer subsistema secundario es el que imaginiza la AMENAZA EXTERNA del *ejército argivo*, *naturalizándola* como una TORMENTA MARINA, un OLEAJE HURACANADO, UN RÍO DE MONTAÑA QUE SE DESPEÑA. La POLIS es el BARCO amenazado, y Etéocles, el PILOTO que debe llevarla a BUEN PUERTO. Luego de la *περιπέτεια*, la TORMENTA MARINA se convertirá en TORMENTA DEL RÍO AQUERONTE y OLA DEL COCITO (aguas que no hay DIQUE que pueda contener), y la amenazada ya no será la POLIS, sino que esta tormenta metaforizará el desastre que se ha abatido sobre la CASA PATERNA, sobre la *estirpe de los Labdácidas*.

El segundo subsistema secundario también *naturaliza* la AMENAZA de los *sitiadores* por medio de un doble proceso de *animalización*. Así, los argivos son presentados como CABALLOS orgullosos que, paradójicamente, alejarán de la POLIS el YUGO de la esclavitud. Los CABALLOS relinchan, resoplan, tascan el freno, ansiosos por lanzarse al ataque y pagados de su belleza y de su fuerza. Los CABALLOS son la encarnación del *κόμπτος*, la JACTANCIA, que corresponde en el **plano humano** a la *ὑβρις*, que tiñe las relaciones de los argivos con el **plano divino**: los dioses emblemáticos de los sitiadores son Ares y Tifón, como expresiones de la *ἀσέβεια*. Esta actitud se opone a la *αἰσχύνη* de Etéocles, que en relación con el plano divino es depositario de una actitud religiosa legal pero convencional, y opone a los dioses descontrolados, excesivos, de los sitiadores, el poder controlado y supremo de Dike y de Zeus, sus dioses emblemáticos, junto con Ártemis. La segunda metaforización-animalización se corporiza en la serpiente que acecha a la POLIS convertida en NIDO DE PALOMAS, en GRANERO DE FRUTOS QUE CAERÁN A TIERRA O SERÁN ARRANCADOS DE SUS RAMAS ANTES DE TIEMPO. FRUTOS y PALOMAS son los *illustrantia* de las víctimas indefensas, que se concretarán en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* en las *mujeres tebanas*. Estas víctimas están imaginizadas, centralmente, como víctimas de la esclavitud (en general) y de la violación (las mujeres en particular). A las PLEGARIAS y LÁGRIMAS de las víctimas

se oponen el FUEGO y el ACERO de los victimarios. El ACERO se presenta, a su vez, también como ESCUDO, es decir, como especificación y concretización. El segundo subsistema secundario funciona entonces como indicador de violencia y agresión masculinas. Este segundo subsistema secundario es, entonces, una serie de alto grado de concretización que desarrolla la relación de los SITIADORES con los SITIADOS. Las oposiciones binarias con *illustrantia naturalizados* (animales o vegetales) operan siempre en el plano metafórico; el resto de los elementos se presentan casi siempre como *illustranda*, aunque el ACERO aparezca como metonimia (convencional o extendida) y el ESCUDO sea el emblema central de la pieza.

El tercer subsistema secundario, que presenta un desarrollo muy breve, presenta a los *sitiadores* como BACANTES que amenazan la POLIS en su carácter de SEDE DE SIETE PUERTAS, sólo defendida por el SALVADOR protegido por los DIOSES TUTELARES.

Luego de la περιπέτεια, la AMENAZA EXTERNA encarnada en los *sitiadores argivos* mostrará su verdadera cara: la AMENAZA es **Polinices**, el extranjero del interior, el invasor que lleva la misma sangre que su víctima.

A diferencia del primero, el SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL, la AMENAZA INTERNA, genera dos subsistemas secundarios. Nuevamente, a cada uno de ellos responde estructuralmente otro subsistema secundario que se origina de manera directa en el eje positivo de la oposición básica, la POLIS.

El primer subsistema secundario expresa la apariencia de la AMENAZA INTERNA, encarnada en las *mujeres del Coro*. Las *mujeres tebanas*, que ya habían sido presentadas como animalizadas en el PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL, suman en esta zona del sistema significativo no sólo la debilidad y pasividad típicamente femeninas sino la degradación que sufren por parte de Etéocles, que las metaforiza como θρέμματα, CRIATURAS, seres que no merecen ser llamadas ni humanas ni animales, seres animados ajenos al sujeto varón, amenazado en su condición de GUERRERO HOPLITA quien, desde su monopolio del uso de la

PALABRA, les añade las categorías de seres irracionales y carentes de capacidad discursiva, sólo habilitados para el GRITO o el LLANTO. Estas expresiones que pueden amenazar la entereza del ejército tebano son indeseadas para el varón racional, que sólo prescribe para las CRIATURAS llenas de ἄνοια, y desde su σωφροσύνη, el SILENCIO. La visión de la CRIATURA FEMENINA es molestia y peligro, para el GUERRERO HOPLITA que defiende la POLIS en su carácter de TORRE y CIUDADELA, y para el resto de sus habitantes. Una serie imaginativa especial que se relaciona con la oposición GUERRERO HOPLITA ≠ CRIATURA FEMENINA es la del campo semántico de la percepción sensible, donde se oponen dos modos distintos de percibir la realidad: la AUDICIÓN (*femenina*) y la VISIÓN (*masculino*). En primer término, esta oposición señala el carácter indirecto de la percepción femenina de lo masculino: la frontalidad de la visión no se corresponde con el αἰδώς característico de su *ethos*, a lo que se suma la *carencia de Ares* –COBARDÍA desde el punto de vista del HOPLITA- que les impide el enfrentarse a los sitiadores desde el ADENTRO de la POLIS. En segundo término, las imágenes auditivas reflejan el contenido de la percepción que las mujeres hacen de lo masculino: ALBOROTO, CONFUSIÓN, VIOLENCIA. Esta percepción aparece en primera instancia con respecto a los *sitiadores Argivos*, pero una segunda lectura permite inferir que también Etéocles es percibido en esas categorías. La AUDICIÓN se opone a la VISIÓN, que corresponde al modo de percepción propio de lo masculino. En efecto, Etéocles y el Explorador basan su descripción e interpretación de los emblemas de los ESCUDOS en las imágenes visuales: la relación *varón/varón* se establece por medio de la observación frontal del otro, lo cual permite una oposición -el combate singular- también frontal. Frente a la CLARIDAD que implica lo VISUAL, lo AUDITIVO-femenino se presenta, a la vez, para lo masculino, como CONFUSIÓN y OBLICUIDAD. Esta serie imaginativa se presenta como un campo semántico altamente connotado que incluye varias imágenes en sentido estricto de compleja elaboración estilística.

El segundo subsistema secundario expresa la verdadera AMENAZA INTERNA: un γένοç y un οἶκοç dueños de la TIERRA DE TEBAS que, debido a la

maldición, invierten su carácter positivo de TIERRA MADRE y la convierten en TIERRA FUNERARIA.

En efecto, este subsistema constituye una de las metaforizaciones más importantes del sistema de S_2 , junto con el de la NAVE DEL ESTADO. A causa del deslizamiento de la figura sexuada de la madre a la figura asexuada de la tierra, Etéocles imaginiza a la TIERRA DE TEBAS como su verdadera MADRE Y NODRIZA, y extiende esta imagen a todos los habitantes. Esta NODRIZA AMOROSA es la responsable de la CRIANZA de los hijos de la patria, entre los cuales Etéocles es el HIJO DILECTO. En un segundo aspecto, la TIERRA MADRE es la productora de la RIQUEZA de la que ese HIJO DILECTO es legítimo HEREDERO. Pero en el momento de la περιπέτεια la TIERRA DE TEBAS mostrará que *no es la madre de los ciudadanos*: no pertenece al dominio público, sino que, prisionera de lo privado, se mostrará como HERENCIA de la CASA PATERNA. Y puesta que ese οἶκος se manifestará como γένος maldito, la HERENCIA será el REPARTO QUE EFECTÚA LA MOIRA: en la muerte no hay HERENCIA, y el reparto a realizar entre los hermanos es el LOTE en el que serán enterrados: la TIERRA MADRE, NODRIZA FECUNDA, se ha vuelta TIERRA FUNERARIA. Por su parte, esta TIERRA FUNERARIA genera una breve serie metafórica en la que se manifiesta como sustento de una MALA SIEMBRA que da como resultado un FRUTO AMARGO. Y el REPARTO DE LA MOIRA genera, por su parte, la serie connotada DESTINO, SUERTE (λαγχάνω y su campo semántico) y NÚMERO SIETE. Los elementos de este subsistema establecen entre sí, además de relaciones de oposición (FRUTO AMARGO \neq HIJO DILECTO), relaciones de causa/consecuencia (NODRIZA \rightarrow CRIANZA \rightarrow MALA SIEMBRA). Por último, el γένος maldito de los Labdácidas se subsumirá en la figura de la ERINIA, vengadora del derramamiento de la SANGRE FRATERNA, que a su vez se metaforizará como DESEO (un ἕμερος y un ἔρωσ degradados, una PULSIÓN MORTÍFERA) y como TROFEO DE ATE. Los *dioses tutelares* de la πόλις, dioses uranios abanderados de los valores de equilibrio, razón y armonía, desaparecen ante la omnipresencia de la diosa ctónica, que venga pero también bebe la sangre familiar derramada en la tierra estéril.

Si leemos el sistema de imaginaria de *Se* teniendo en cuenta a Etéocles en su doble relación con la CIUDAD y con la CASA PATERNA, observamos que se suceden cuatro cadenas imaginativas. Las dos primeras están constituidas por los siguientes elementos:

- ✓ CIUDAD – TORRE/CIUADAELA – TIERRA MADRE – RIQUEZA - BARCO – NIDO DE PALOMAS – SEDE DE SIETE PUERTAS
- ✓ REY – GUERRERO HOPLITA – HIJO DILECTO – HEREDERO – PILOTO – DEFENSOR/SALVADOR.

La mayoría de estas imágenes tiene por objeto describir la relación entre Etéocles y la POLIS como una relación de dominio pero a la vez de reverencia; se ubica en el plano de la sublimación y presenta una situación positiva en los aspectos político y afectivo, al tiempo que implica una relación de apego a la religiosidad de la tierra o, al menos, al modo en que ésta accede a la metaforización.

Las otras dos cadenas imaginativas son la inversión semántica de las anteriores: se ubican en el polo negativo de la valoración y son las siguientes (la correspondencia no es estricta desde el punto de vista cuantitativo):

- ✓ CASA PATERNA – TIERRA FUNERARIA – REPARTO DE LA MOIRA – ERINIA - TORMENTA DE LOS RÍOS INFERNALES –
- ✓ DESTRUCTOR – HIJO MALDITO - FRUTO AMARGO – TROFEO DE ATE.

Todos los constituyentes de estas series ponen en primer plano la verdad de la condición de Etéocles como DESTRUCTOR del objeto de amor que en apariencia defiende; y de Tebas como VÍCTIMA de la estirpe labdácida. El espacio público, comunitario, se ha visto subsumido, inundado, por la CASA PATERNA, que pese a su carácter pasivo inicial resulta una entidad personal y actuante (Moirá, Erinia).

En definitiva, luego de la inversión sémica que sufre el sistema poético-significante luego de la περιπέτεια, la AMENAZA INTERNA develará su verdadero rostro: no es el rostro aterrorizado de las *mujeres tebanas*: es el rostro con las cuencas vacías y tintas en sangre de *Edipo*, padre y hermano de sus hijos malditos, causa de la vieja peste que esteriliza la tierra de Tebas.

2.3.1 El primer subsistema principal. La AMENAZA EXTERNA

Dentro de la amplitud de los elementos que presenta este subsistema, y de acuerdo con lo establecido en el punto 2.1, hemos decidido privilegiar la presentación de los segmentos del primer subsistema secundario, por ser los más relevantes en el entramado textual y los que el poeta, de manera evidente, ha deseado que impactaran más directamente en la percepción del espectador/lector.

2.3.1.1 *Primer subsistema secundario: LA NAVE DEL ESTADO*

El registro de este importante subsistema es el siguiente:

1. Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια
 ὅστις φυλάσσει πράγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἶακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὑπνω.
 Ciudadanos cadmeos, es preciso que pronuncie palabras oportunas
 aquel que vigila la situación manejando el timón en la popa
de la ciudad, sin adormecer sus párpados con el sueño. (1-3)
2. πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασι
 πύργων στάθητε,
 ¡Llenad los parapetos, y apostáos
 sobre los terrados de las torres,...! (32-33)
3. σὺ δ' ὥστε ναὸς κεδνὸς οἶακοστρόφος
 φράξαι πόλισμα, πρὶν καταγίγσαι πνοᾶς
 Ἄρεως· βοᾷ γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ.
 Y tú, como experto timonel de la nave, defiende
 la ciudad, antes de que bajen como una tormenta los soplos
 de Ares: pues grita la ola terrestre del ejército. (62-64)
4. ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολιισσοῦχοι θεοί,
 Ἄρα τ' Ἐρινὸς πατρός ἡ μεγασθενῆς,
 μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον
 ἐκθαμνίσητε δηάλωτον, Ἑλλάδος
 Oh Zeus, y Tierra, y dioses protectores de la ciudad,
 y maldición, Erinia poderosa de mi padre,
 no extirpéis de raíz, desde la popa, una ciudad de Grecia
 tomada por el enemigo, después de destruirla totalmente...(69-71)
5. [ὀπλῶν κτύπος,]
 βρέμει δ'

- ἀμαχέτου δίκαιν ὕδατος ὀροτύπου.
(La llanura poblada de cascots resonantes)
brama, como un torrente irresistible
que golpea la montaña. (84-86).
6. κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς ἼΑρεος ὀρόμενον.
Una ola de guerreros de agitado penacho hierve con ruido
alrededor de la ciudad, excitada por los soplos de Ares. (114-115)
7. τί οὖν; ὁ ναύτης ἄρα μὴ ἔς πρῶραν φυγῶν
πρύμνηθεν ἦρε μηχανὴν σωτηρίας,
νεῶς καμουσῆς ποντίῳ πρὸς κύματι;
¿Y qué? ¿Acaso el piloto que huye desde la proa
hacia la proa encuentra un medio de salvación,
cuando la nave recibe el embate de la ola del mar? (208-210)
8. ἀντηρέτας ἐχθροῖσι τὸν μέγαν τρόπον
εἰς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολῶν,
πρὶν ἀγγέλους σπερχνούς τε καὶ ταχυρρόθους
λόγους ἰκέσθαι καὶ φλέγειν χρεῖας ὑπο.
Y yo, yendo a las siete salidas guarnecidas de murallas,
apostaré seis varones, siendo yo el séptimo,
que remarán contra los enemigos con gran valor,
antes que los rápidos mensajeros y las palabras de veloz chapoteo
lleguen y nos inflamen por la necesidad. (282-286).
9. πολλὰ δ' ἀκριτόφυρτος
γαῖς δόσις οὐτιδανοῖς
ἐν βοθίοις φορεῖται.
Y los muchos dones de la tierra,
en confuso mezcla, son arrastrados
en chapoteos impotentes. (360-362).
10. ἦ γὰρ ξυνεισβάς πλοῖον εὐσεβῆς ἀνὴρ
ναύτησι θερμοῖς καὶ πανουργία τινὶ
ὄλωλεν ἀνδρῶν σὺν θεοπτύστῳ γένει,
[...]
οὕτως δ' ὁ μάντις, [...]
ξυγκαθελκυσθήσεται.
Sí; un hombre piadoso que embarca en un navío
con marineros ardientes que proyectan alguna maldad,
perece junto con esa raza de hombres despreciada por los dioses; (...)
Y así el adivino (...)
será botado junto con ellos. (602-604; 609, 614)
11. σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιιν.
Y tú, por ti mismo, decide <cómo> pilotear la ciudad. (652)

12. ἐπεὶ τὸ πρῶγμα κάρτ' ἐπισπέρχει θεός,
 ἴτω κατ' οὖρον, κῦμα Κωκυτοῦ λαχόν,
 Φοίβω στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος.
 Ya que un dios impulsa con fuerza este asunto,
avance contra el viento y consiga en suerte la ola del Cocito
 toda la raza de Layo odiada por Febo! (689-691)
13. ἐπεὶ δαίμων
 λήματος ἄν τροπαία χρονία μεταλ-
 λακτὸς ἴσως ἄν ἔλθοι θελεμωτέρῳ
 πνεύματι· νῦν δ' ἔτι ζεῖ.
 Porque la deidad,
 luego de cambiar su resolución con un giro tardío,
 tal vez vendría con un soplo más apacible.
 Pero ahora todavía hiere. (705-708)
14. κακῶν δ' ὥσπερ θάλασσα κῦμ' ἄγει·
 τὸ μὲν πίτνον, ἄλλο δ' αἰεῖρει
 τρίγαλον, ὃ καὶ περὶ πρύμ-
 ναν πόλεως καχλάζει.
 Y como un océano de males arrastra sus olas:
una, al caer, otra levanta,
de triple garra, que ruge en torno
a la popa de la ciudad. (758-761)
15. πρόπρυμνα δ' ἐκβολᾶν φέρει
 ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν
 ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.
 Conlleva la descarga por la borda
 la prosperidad de los hombres comedores de cebada,
 cuando se espesa demasiado. (769-771)
16. πόλις δ' ἐν εὐδία τε καὶ κλυδωνίου
 πολλαῖσι πληγαῖς ἀντλον οὐκ ἐδέξατο.
 Y la ciudad, en calma, y en los muchos embates
del oleaje, no ha hecho agua. (795-796)
17. ἀλλὰ γῶων, ὦ φίλοι, κατ' οὖρον
 ἐρέσσειτ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν
 πίτυλον, ὃς αἰὲν δι' Ἀχέροντ' ἀμείβεται,
 τᾶν ἄστονον μελάγκροκον ναύστολον θεωρίδα,
 τᾶν ἀστιβῆ ἴπῳ, τᾶν ἀνάλιον,
 πάνδοκον εἰς ἀφανῆ τε χέρσον.
 ¡Vamos, amigas! Con el viento de los lamentos
golpead con ambas manos la cabeza al ritmo de los remos
que siempre, a través del Aqueronte, acompaña en la travesía
a la nave sin aparejo, de negras velas,
peregrina, a la orilla sin sol
 no pisada por Apolo,
 tierra invisible que a todos acoge. (854-860)

18. διερὰ τρίπαλα πῆματα¹³³.

Empapados sufrimientos que han dado tres golpes de pala! (985)

La imagen más destacada y comentada por la crítica es la de *la nave del estado*, donde se establece la triple relación ETÉOCLES/PILOTO, TEBAS/BARCO, ATAQUE ARGIVO/TORMENTA. La imagen tiene una larga y estudiada trayectoria en la literatura occidental, se remonta a los líricos Arquíloco¹³⁴, Alceo¹³⁵ y Teognis¹³⁶, es utilizada en Píndaro¹³⁷ y es una de las favoritas de Esquilo¹³⁸, que la utiliza con diversas funcionalidades en toda su obra conservada¹³⁹. La elección de la imagen se relaciona, como vimos en *Pe*, con la asociación, tradicional en la cultura griega arcaica, del elemento acuático con el peligro.

En *Se* Esquilo presenta el ejemplo más extendido de esta imagen en toda la literatura antigua. Es la serie imaginativa central de la primera parte de la obra (la que abarca 1-652)¹⁴⁰, y apunta a reforzar la *función política y guerrera de Etéocles*, y a señalar su posibilidad de triunfar por sobre el *ataque argivo*, la TORMENTA MARINA. El texto mismo se inicia con esta imagen, que aparece tres veces en el Prólogo (1-3, 32-33, 62-64). En ellas, la nave es decipta por partes, hasta quedar casi completa.

¹³³ Adoptamos la lectura de WEST (1990a: 117) sobre conjetura de HEIMSOETH. Cf. su justificación en WEST (1990b: 124-125).

¹³⁴ Archil. Fr. 56 D.

¹³⁵ Alc. Fr. 326, 208 y 6 LP.

¹³⁶ Thgn. 671-680. Tanto Alceo como Teognis utilizan la imagen para describir una ciudad amenazada por la στάσις, la revuelta interna, la guerra civil, lo que puede haber actuado, para el espectador/lector ilustrado, como señal de que la verdadera amenaza de Tebas habita dentro de las murallas de la ciudad.

¹³⁷ Pi. P. I 86 y 91; P. IV 272-274.

¹³⁸ Sobre las fuentes de esta imagen, véase principalmente DUMORTIER (1935: 27-55); STANFORD (1942: 96-98); HILTBRUNNER (1950: 50); HANSEN (1955: 27ss); R. ADRADOS (1955: 206-220); VAN NES (1963: *passim*); KIRKWOOD (1969: 9-25); PÉRON (1974: 104-137); PETROUNIAS (1976: 34-51). La bibliografía presenta los posibles antecedentes homéricos y en el resto de la lírica, en particular en Tirteo y Teognis..

¹³⁹ Un tratamiento preliminar de la imagen de la nave del estado en CRESPO (1997: II 286-290).

¹⁴⁰ HUGHES-FOWLER (1970: 24-37); CAMERON (1971: 58-73); THALMANN (1978: 32-38).

En 32-33 se nombran SU BANCO DE REMEROS (σέλμασιν) y se usa el verbo πληρώω, término técnico para EMBARCAR, y que aquí se utiliza como *illustrans* de las PLATAFORMAS de las torres en las que se ubican los defensores (“TERRADOS”). En cuanto a θωρακεῖον, puede traducirse como PARAPETO, pero también como la BORDA del barco. Por tanto, los *illustrantia* que componen la imagen de la nave refieren a *illustranda* que apuntan a la TORRE y la MURALLA, es decir, a las defensas de la ciudad: ***Tebas es un barco de guerra***. Estas metáforas enfatizan el tema del control, que también reaparece en la imagen del CABALLO.

El segundo peligro para el BARCO es la TORMENTA MARINA (más que otra nave enemiga, que sería la amenaza tácita de la imagen anterior), en la que los *guerreros argivos* son las OLAS innumerables (κῶμα) del MAR embravecido (64; 114). La única excepción a la amenaza representada por el agua *marina* es la ocurrencia de UN RÍO DE MONTAÑA que aparece en un único símil restringido al Coro (80-86).

Este tema será uno de los modos de retratar la perdición del rey, que inicia el camino de la perdición al abandonar su puesto de mando en la POPA, donde el TIMONEL debería permanecer (2, 71, 208). Etéocles cesa de ser PILOTO y se convierte en REMERO (282), como los otros seis campeones que se apostarán frente a las puertas. La imagen de TEBAS como BARCO se cerrará con la noticia de su salvación: el barco NO HA HECHO AGUA y ha podido resistir los EMBATES DEL OLEAJE (795-796).

Luego de la περιπέτεια, como dijimos, el rol de Etéocles como PILOTO se desdibuja hasta desaparecer, acompañando la pérdida del dominio aparente de la libertad de elección que el rey manifiesta en la primera mitad de la obra. Lo mismo sucede con la serie relacionada con el peligro amenazante del elemento acuático. Cuando las cualidades positivas del héroe trágico dejan paso a la ἄτη, la fuerza que se adueña de la mente de Etéocles incitándolo a matar a su hermano, el elemento TORMENTA pasa a ser preponderante, y ya no es *illustrans* sólo del ATAQUE ARGIVO, sino, como ya se remarcó, de la MALDICIÓN DE EDIPO, personificada en la ERINIA.

¹⁴⁰ HUGHES-FOWLER (1970: 24-37); CAMERON (1971: 58-73); THALMANN (1978: 32-38).

ha aniquilado su propio rol de PILOTO (652). Esta furia -des/BORDADA- de Etéocles se asimila a la fuerza subterránea de los ríos infernales: deja de ser tempestad oceánica, tormenta marina, para convertirse en OLEAJE DE AQUERONTE (854-860). Por supuesto, la NAVE a la que la espera un anclaje en el mundo subterráneo es la CASA PATERNA, la ESTIRPE DE LOS LABDÁCIDAS (690, 769-771) arrastrada por el δαίμων (705-708) y por el viento de la MALDICIÓN DE EDIPO (819). Este último viaje es conducido por los VIENTOS de los SUSPIROS DE LAS MUJERES EN DUELO, las REMERAS que ahora reemplazan a los varones defensores triunfantes en su DERROTERO POR EL COCITO (cuyo nombre -Κωκυτός < κωκύω-) hace referencia al "río del lamento"). Este viaje siniestro había sido prefigurado en el Prólogo, cuando Etéocles (6-8) reflexiona sobre la posibilidad del fracaso de la defensa. Estr fracaso no se produce; en cambio, los *lamentos fúnebres* lo acompañan a él en persona en su viaje hacia el Hades. La CIUDAD, representada por las despreciadas mujeres tebanas de la primera parte de la pieza, ya no está involucrada en el destino de los Labdácidas de manera personal: tebanas y tebanos están a salvo, y sólo ofrecen su συμπόθεια para la endecha final.

El barco oscilando ante el embate del oleaje, al trasladarse como *illustrans* de Tebas a la familia de Layo, apunta a señalar, como mensaje más allá de los sistemas estructurales, la fragilidad y desequilibrio que afecta a la condición humana en vista de la voluntad de los poderes divinos y de la culpa del hombre mismo.

2.3.1.2 Segundo subsistema secundario: LA AMENAZA ANIMAL

Este segundo subsistema secundario se despliega en los siguientes pasajes: 49-50, 53, 60-61, 74-75, 80, 83-84, 122-123, 130, 151, 153, 203-207, 233, 245, 291-294, 328, 338, 380-381, 384-385, 391, 393-394, 454-456, 461-464, 495-496, 471, 503, 608, 715, 727-728, 764-765, 844, 941-944. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁴¹.

¹⁴¹ CAMERON (1971: 74-84); PETROUNIAS (1976: 51-57; 59-63); THALMANN (1978: 57-59).

2.3.1.3 Tercer subsistema secundario: BACANTES CONTRA TEBAS

Este tercer subsistema secundario se despliega en los siguientes pasajes: 52-53, 85-86, 155, 165, 213-214, 343, 391, 484, 497-498, 537, 541, 603, 623, 635, 661, 653, 686-688, 692, 698, 725, 781, 806-807, 835-839, 935, 967 y 1001 Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁴².

2.3.2 El segundo subsistema principal. La AMENAZA INTERNA

Tal como explicamos en el caso del primer subsistema principal, hemos seleccionado para el estudio los segmentos pertenecientes al segundo subsistema secundario, por constituir el reverso semántico de la imagen de la NAVE DEL ESTADO, lo que determina su relevancia en el entramado textual.

2.3.2.1 Primer subsistema secundario: LA CRIATURA FEMENINA

Este primer subsistema secundario se despliega en los siguientes pasajes: 7, 64, 81-82, 103, 110-111, 123, 171, 181, 188-192, 195, 201-202, 232, 247, 249, 256, 279-280, 259, 329-331, 332-335, 348-350, 358-359, 364, 370, 381, 386, 434, 441, 443, 454-455, 468, 475-476, 556-557, 564, 611-612, 712, 715, 717, 785-787, 792. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁴³.

2.3.2.2 Segundo subsistema secundario: LA TIERRA TEBANA

El segundo subsistema secundario se despliega en los siguientes pasajes: 12-13, 14-19, 47-48, 104-105, 247, 304-311, 349-351, 357-362, 412-416, 474, 477, 535, 547-548, 584, 585, 587-588, 593-594, 600-601, 618, 664-667, 693-694, 718, 727-

¹⁴² PETROUNIAS (1976: 57-59); THALMANN (1978: 58-59).

733, 734-738, 750-757, 785-787, 788-790, 804, 818, 821, 930-932, 936-940, 945, 949-950, 1002. Un estudio detallado de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁴⁴. Registramos a continuación los segmentos imaginativos esenciales para nuestro breve análisis:

1. πόλει τ' ἀρήγειν καὶ θεῶν ἐγχωρίων
 βομοῖσι, τιμὰς μὴ ἕαλειφθῆναί ποτε,
τέκνοις τε, Γῆ τε μητρί, φιλότατη τροφῶ·
ἢ γὰρ νέους ἔρποντας εὐμενεῖ πέδῳ,
ἅπαντα παιδοκοῦσα παιδείας ὄτλον,
ἔθρέψατ' οἰκητῆρας ἀσπιδηφόρους,
 [Es necesario que defendáis] la ciudad y los altares de los dioses
 del país, para que nunca se extingan sus honores,
 y a sus hijos, y a la madre Tierra, nodriza muy amada.
Pues ella trata con bondad a los niños que se arrastran por el suelo,
tomando sobre sí toda la pena de su crianza,
y alimentó a los habitantes portadores de escudo,...(14-19)

2. πολλὰ δ' ἀκριτόφύρτος
γὰς δόσις οὐτιδανοῖς
ἐν βοθίοις φορεῖται.
Y los muchos dones de la tierra,
en confuso mezcla, son arrastrados
 en chapoteos impotentes. (360-362)

3. σπαρτῶν δ' ἀπ' ἀνδρῶν, ὧν Ἔρης ἐφείσατο,
 ρίζωμ' ἀνεῖται, κάρτα δ' ἔστ' ἐγχώριος,
 Μελάνιππος· ἔργον δ' ἐν κύβοις Ἔρης κρινεῖ·
 Δίκη δ' ἁμαίμων κάρτα νιν προστέλλεται
 εἶργειν τεκόση μητρί πολέμιον δόρυ.
 Y de los hombres sembrados, a los que Ares
 respetó, brota su raíz: por completo nativo,
 es Melanipo. El resultado lo decidirá Ares con los dados.
 Pero es la Justicia consanguínea quien sin duda lo envía
 Para alejar de la madre que lo parió la lanza enemiga. (412-416)

¹⁴³ CAMERON (1971: 81-84); CALDWELL (1973: 197-231); PETROUNIAS (1976: 55, 67-69); BROWN (1977: 300-318); THALMANN (1978: 38-42); VALAKAS (1993: 55-86); NÜNLIST (1998: 108, 180).

¹⁴⁴ CAMERON (1964: 1-8); CAMERON (1971: 85-95); PETROUNIAS (1976: 63-67); THALMANN (1978: 42-50).

4. Μεγαρεύς, Κρέοντος σπέρμα τοῦ σπαρτῶν γένους,
Es Megareo, semilla de Creonte, de la estirpe de los Sembrados, (474)
5. ἀλλ' ἢ θανῶν τροφεῖα πληρώσει χθονί,
En cambio, muerto, pagará a esta tierra su crianza, (477)
6. Παρθενοπαῖος Ἄρκας· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνὴρ
μέτοικος, Ἄργει δ' ἐκτίνων καλὰς τροφάς.
Es el arcadio Partenopeo. Y un hombre tal,
meteco, le paga a Argos su buena crianza. (547-548)
7. ἀλλ' οὔτε νιν φυγόντα μητρόθεν σκότον,
οὔτ' ἐν τροφαῖσιν, οὔτ' ἐφηβήσαντά πω,
οὔτ' ἐν γενείου ξυλλογῇ τριχώματος,
Δίκη προσεῖδε καὶ κατηξιώσατο·
Pero ni cuando huyó de la tiniebla materna,
ni durante su crianza, ni al entrar en la adolescencia,
ni con la barba ya espesa en su mejilla,
Justicia le dirigió una mirada ni lo juzgó digno. (664-667)
8. ξένος δὲ κλήρους ἐπινομῶ
Χάλυβος Σκυθῶν ἀποικος,
κτεάνων χρηματοδαίτας
πικρός, ὠμόφρων σίδαρος,
χθόνα ναίειν διαπήλας
ὄπρσιν καὶ φθιμένοισιν κατέχειν,
τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους.
Y un extranjero asigna los lotes,
Cálibo, emigrante de Escitia,
amargo distribuidor de la riqueza testamentaria,
(Cálibo), el hierro de cruel corazón,
tras sortear que habiten tanta tierra
cuanta puedan poseer incluso muertos,
sin ser partícipes de vastas llanuras". (727-733)
9. ἐπεὶ δ' ἂν ἀντοκτόνως
ἀντοδαίκτοι θάνω-
σι, καὶ γαῖα κόνις
πίη μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαροὺς πόροι,
τίς ἂν σφε λούσειεν;
Y cuando estén muertos, habiéndose infligido
la muerte el uno al otro, destrozándose recíprocamente,
y el polvo de la tierra haya bebido
la negra sangre cuajada del homicidio,
¿quién podría purificarlos? (734-738)
10. ἐπεὶ δ' ἂν ἀντοκτόνως
ἀντοδαίκτοι θάνωσι, καὶ γαῖα κόνις
πίη μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,

τίς ἂν καθαριστοὺς πόροι,
 τίς ἂν σφε λούσειεν;
 Y después que, con matanza por propia mano,
 desgarrados por sí mismo, hayan muerto, y un polvo de su tierra
 haya bebido la purpúrea sangre en negro coagulada,
 ¿quién procuraría las purificaciones?
 ¿Quién podría liberarlos? (735-739)

11. κρατηθεὶς δ' ἐκ φιλᾶν ἀβουλιᾶν
 εγεῖνατο μὲν μόρον αὐτῷ,
 πατροκτόνον Οἰδιπόδαν,
 ὅστε ματρὸς ἀγνᾶν
 σπείρας ἄρουραν, ἴν' ἐτράφη,
 ῥίζαν αἱματόεσσαν
 ἔτλα· παράνοια συνᾶγε
 νυμφίους φρενώλης.
 [...] dominado por sus amables extraviós,
 engendró la muerte para sí mismo,
 al parricida Edipo,
 quien tras sembrar el santo
 campo de su madre, donde se nutrió,
 se atrevió a una raíz sangrienta. ¡Una locura
 unió a los desposados, destructora de la mente! (750-757)

12. καί σφε σιδαρονόμῳ
 διὰ χερί ποτε λαχεῖν
 κτήματα·
 [...] y que ellos, por medio de una mano
 que divide con el hierro, un día
 obtendrían en suerte su herencia. (788-790)

13. Σκύθη σιδήρῳ κτημάτων παμπησίαν.
 Poseerán la tierra que en la tumba reciban. (818)

14. δυσδαίμων σφιν ἅ τεκοῦσα
 πρὸ πασᾶν
 γυναικῶν ὅποσαι
 τεκνογόνοι κέκληνται.
 παῖδα τὸν αὐτᾶς πόσιν αὐ-
 τᾶ θεμένα τοῦσδ' ἔτεχ', οἱ
 δ' ὧδ' ἔτελεύτασαν ὑπ' ἄλ-
 λαλοφόνους
 χερσὶν ὁμοσπόροισιν.
 {Αν.} ὁμόσποροι δῆτα καὶ πανώλεθροι,
 Desdichada la que los parió,
 más que todas
 las mujeres llamadas generados de hijos.
 Tras tomar como esposo a su hijo,
 a éstos parió, que así
 murieron, dándose muerte

uno a otro
con manos nacidas de la misma semilla.

Ant. Sí, de la misma semilla [...] (926-933)

15. ἔχουσι μοῖραν λαχόντες οἱ μέλαιοι
διοδότην λάξεων
ὑπὸ δὲ σώματι γᾶς
πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.

Tienen, los desdichados, la parte obtenida
de los dolores que vienen de los dioses:
pues bajo su cuerpo habrá
una insonsable riqueza de tierra. (947-950)

Dentro del segundo subsistema secundario, la serie imaginativa marcada **positivamente** desde el punto de vista semántico es la que simboliza la relación entre Etéocles y su πόλις es la de HIJO DILECTO/TIERRA MADRE-NODRIZA. La imagen de la TIERRA MADRE/NODRIZA como metáfora de la πόλις aparece ya en el Prólogo (14-19). Es una imagen positiva y afectiva, que apunta a invisibilizar la filiación verdadera de Etéocles (hijo de Yocasta y Edipo) y poner en primer plano su dependencia directa de la TIERRA. Luego de establecerse firmemente en el Prólogo, la imagen de los habitantes de Tebas como frutos directos de la tierra sin mediación de vientre femenino se acentúa en el Estásimo I (360-362).

Esta serie de metáforas (y todo el campo semántico de sus constituyentes particulares) tiene como objeto implícito la oposición HOMBRE NACIDO DE MUJER ≠ AUTOCTONÍA, y remite al mito fundacional de Tebas, el de los Σπάρτοι, los HOMBRES SEMBRADOS por Cadmo a partir de los dientes del dragón hijo de Ares muerto por su mano¹⁴⁵. De hecho, dos de los héroes tebanos, Melanipo y Megareo, son específicamente identificados como descendientes de los Σπάρτοι (412-414, 474). Simbólicamente, todos los guerreros de Tebas son como Melanipo y Megareo: FRUTOS DE LA TIERRA que, como los cereales, de ella se nutren y, en el momento de su plenitud, deben ser cosechados para salir en defensa de su MADRE, la amable NODRIZA que los ha criado. Pero al verse reforzada por la referencia a los

¹⁴⁵ Para la importancia de la autoctonía, adema de la bibliografía ya mencionada, véase el tratamiento de la temática en VERNANT y VIDAL NAQUET, (1989: 123-157, "Los escudos de los héroes").

Σπάρτοι, la imagen apunta a un segundo significado que sólo saldrá a la superficie en la segunda parte de la obra. Es la historia “fratricida” de los Sembrados, la que, desde el punto de vista de la estructura del mito, anticipa la de Etéocles y Polinices, lo que se prueba por las menciones al incesto como acto de SIEMBRA SACRÍLEGA (750-757) y a dicha siembra unida al mutuo fratricidio como COSECHA PERVERTIDA (693, 718, 926-933).

Como señalamos, la imagen, en la primera parte de la obra, oculta la filiación del héroe¹⁴⁶ y, de esta manera, posterga la explicitación escénica de la ERINIA, la MALDICIÓN DE EDIPO, que remite a su vez a la prohibición de Apolo en cuanto a la generación de descendencia por vía femenina. Luego de la περιπέτεια de 653, el sentido de la imagen se invertirá y la MADRE TIERRA NUTRICIA (el suelo de Tebas), NODRIZA VENERADA Y AMOROSA, develará su rostro de TIERRA FUNERARIA, el suelo estéril de la tumba compartida, que, en lugar de alimentar a los ciudadanos, reunidos en la figura de su rey, absorberá su sangre derramada junto con la de su hermano. El don de esta tierra es, en consecuencia, un FRUTO AMARGO producto de una MALA SIEMBRA invirtiendo la autoctonía y mostrando el resultado de la generación por vía femenina.

Ahora bien, la división de *los que son uno*, los hermanos, se realiza por el REPARTO DE LA TIERRA, una DIVISIÓN igualitaria de la HERENCIA PATERNA: el LOTE de la sepultura común. De acuerdo con algunas interpretaciones, los ciudadanos deben devolver a la tierra patria, que los ha nutrido, el costo de su crianza: la deuda se paga muriendo por defenderla. En el caso de los descendientes de los Σπάρτοι la deuda con la madre patria no sólo sería simbólica, sino literal. Ahora bien, la fuente de vida es la madre tierra, pero tierra y ciudad pertenecen al PADRE, con quien los hermanos rivalizan aun después de muertos. Etéocles y Polinices ha negado a su

¹⁴⁶ Yocasta nunca es llamada por su nombre en *Sz*. En la enumeración de las etapas de la vida de Polinices hecha por su hermano (664-669), la oscuridad del seno materno es una expresión ambigua, que en principio, y dado el contexto imaginativo, no sabemos si se refiere a Yocasta o a la tierra tebana.

padre la obligación de la *γηροτροφία*¹⁴⁷; del mismo modo ahora tiene ocasión de reparar su crimen y pagar la deuda.

2.3.3 La imaginería de 1005-1077 y la controversia del final de *Se*¹⁴⁸

Finalizado el Estásimo III de *Se*, el texto de la tragedia presenta un par estrófico (848-860) que parece funcionar como épodo del canto precedente y como preludeo del *θρήνος* por la muerte de Etéocles y Polinices que comienza en 875. A continuación, los manuscritos traen un pasaje en anapestos (861-874) en el que el Coro anuncia la llegada de Antígona e Ismene para unirse al lamento fúnebre sobre los cadáveres de sus hermanos. Luego de la larga oda (875-960) en la que tiene lugar el lamento, sigue un endecha (*γóος*) antifonal o, en otros términos, una esticomitía lírica (961-1004), adscripta tradicionalmente por los editores, siguiendo algunas indicaciones de los manuscritos, a Antígona e Ismene.

Hasta aquí, el final de la tragedia se presenta para los estudiosos como típicamente esquileo. Se mencionan al respecto sus incontestables afinidades con el éxodo de *Pe*. Sin embargo, el texto continúa, y en 1005 comienza el Episodio IV. Entra un Herald y proclama (1005-1025) que por decreto de la ciudad Etéocles deberá recibir un entierro honroso; Polinices, en cambio, recibirá el deshonroso entierro de los pájaros alados. Sigue una confrontación entre el Herald y Antígona, que declara su intención de enterrar a Polinices. Los manuscritos terminan con el Coro reflexionando en anapestos sobre este altercado (1054-1078), dividido probablemente en semicoros en 1066ss. y 1072ss. Uno se queda del lado del edicto oficial; otro, con Antígona.

A mediados del siglo XIX, una serie de filólogos alemanes, entre los cuales se destaca Theodor BERGK¹⁴⁹, puso en duda la autenticidad de dos fragmentos de la

¹⁴⁷ Sobre la relación de la maldición de Edipo con el no cumplimiento de esta obligación de la ley ateniense (la manutención de los padres ancianos), véase CAMERON (1971: 92-95).

¹⁴⁸ Una versión preliminar de este análisis en CRESPO (2002: 95-100):

¹⁴⁹ SCHÖLL (1848: 397); SCHNEIDEWIN (1848: 348-371); BERGK (1857: 579), (1884, III, 302-304); OBERDICK (1877: 1-16); WEIL (1888: 7-26); CORSEN (1898: 29ss.).

obra: el sistema anapéstico atribuido al Coro (861-874), y la escena final (1005-1078). A lo largo del siglo XX, los estudiosos de Esquilo sentaron posición en uno u otro sentido, y a pesar de la defensa de algunos eruditos, la crítica más reciente concuerda en atetizar los fragmentos mencionados¹⁵⁰. Las objeciones presentadas a la autenticidad de los pasajes, objeciones temáticas, históricas y estructurales, pueden resumirse en los siguientes puntos: a) la trilogía de los Labdácidas (*Layo*, *Edipo*, *Siete contra Tebas*) debería terminar con la salvación de la ciudad, la muerte de Etéocles y Polinices y el canto de duelo de los tebanos. El Episodio IV incluiría el planteamiento sin resolución de un nuevo nudo agencial (el entierro y la desobediencia de Antígona), que quedaría sin resolver por tratarse de un final de trilogía, y Esquilo se muestra siempre particularmente cuidadoso de la estructura dramática. Por otra parte, hay suficientes indicaciones a lo largo de la obra en cuanto a que el tema avanza hacia el total cumplimiento del oráculo de Apolo a Layo, y la acción en su conjunto tiende a sugerir que los dos hermanos serán enterrados juntos; b) a lo largo de la tragedia Etéocles es el gobernante, señor, rey (ἄναξ) de Tebas; en el final, la constitución de la ciudad parece ser democrática, puesto que aparece la institución de los πρόβουλοι, el comité o comisión que actúa en lugar de la βουλή, mencionada en 1006 y nuevamente bajo otro nombre en 1026¹⁵¹. Esta institución aparece registrada en Atenas en una fecha tan tardía como

¹⁵⁰ Aceptan la atétesis los siguientes filólogos: WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1903: 436-450), (1914a: 116 y 123) y (1914b: 88-95); STANFORD (1942, 97); PATZER (1958: 97-119); PÖTSCHER (1958: 140-154); VAN NES (1963, 33-34); FRAENKEL (1964: 58-64); DAWE (1967: 16-28); NICOLAUS (1967); KIRKWOOD (1969: 9-25); WARTELLE (1971: 72-76); FERRARI (1972: 141-171); BROWN (1976: 206-219); DAWE (1978: 87-103); TAPLIN (1978, 169-191); THALMANN (1978: 137-141); LUPAS & PETRE (1981: 262-264; 281-291); ROSENMEYER (1982: 13); WINNINGTON-INGRAM (1983, 18-19); HUTCHINSON (1985, 190-191, 209-211); IRELAND (1986, 18); WEST (1990: 6); WEST (1990: 110; 119); COURT (1994: 132-144); CONACHER (1996: 71-74); SOMMERSTEIN (1996: 130-134).

En cuanto a los defensores de la autenticidad de los pasajes, podemos señalar a WUNDT (1906: 357-381); LLOYD-JONES (1959: 80-115); ALBINI (1972: 289-300); BECK (1975: 189-192); ERBSTE (1974: 169-198); FLINTOFF (1980: 244-271); ORWIN (1980: 187-196); RYZMAN (1983: 87-115); MOREAU (1985: 16); KATSOURIS (1996: 27-61).

¹⁵¹ 1006: δῆμου προβούλοις τῆσδε Καδμείας πόλεως; 1026: ἐγὼ δὲ Καδμείων γε προστάταις λέγω.

el 413 a.C.¹⁵². Además, el matiz antebano que subyace en la presentación negativa de la personalidad del Heraldos resulta más coherente en un contexto histórico posterior a las guerras del Peloponeso, y no en 467a.C., fecha de composición de *Se*; c) el monólogo interior de Antígona (1033-1041), típico de Homero y de Píndaro, sería único en el *corpus* esquileo; a este detalle compositivo se suman rasgos particulares de sintaxis, estilo y léxico que parecen extraños al uso del dramaturgo de Eleusis; d) los versos finales del fragmento cuestionado, y aun su inspiración general, tienen un marcado tinte sofocleo. Se registran imitaciones estilísticas, sintácticas y léxicas que remiten a *Antígona* de Sófocles y, en menor medida, a *Fenicias* de Eurípides. Se explica la aparición de los fragmentos considerados inauténticos como la obra de un interpolador, un actor o, más probablemente, un autor de fines del siglo V o comienzos del IV. Podría incluso tratarse de una reescritura del final de la pieza para una reposición, lo que era muy habitual, realizada por un autor que se habría visto influido por el éxito de *Antígona*. El fragmento atetizado puede haber continuado una obra terminada en 1004, pero también resulta verosímil suponer que ha reemplazado el final auténticamente esquileo. Finalmente, la introducción de las figuras de Antígona e Ismene habría forzado la interpolación del sistema anapéstico de 861-874, en la que el Coro presenta la entrada de las hermanas en la escena, razón por la cual los partidarios de la atétesis de 1005-1078 atetizan también 861-874.

Utilizando nuestro abordaje metodológico, es decir, el análisis estilístico-semántico centrado en el estudio de la connotación (la aparición de campos semánticos marcados y el uso de la imagería), y su contraste con el sistema connotativo global de la pieza, consideramos que podemos presentar un aporte a una discusión largamente transitada, un nuevo argumento A FAVOR DE LA ATÉTESIS DE LOS PASAJES, concentrándonos en 1005-1078. Creemos ser capaces de probar la

¹⁵² Los πρόβουλοι conformaban una comisión formada por ciudadanos de más de cuarenta años que se constituyó en Atenas luego del fracaso de la expedición a Sicilia. Resulta significativo que uno de los miembros de esta primera comisión fuera Sófocles.

heterogeneidad estilístico-semántica de los pasajes discutidos, compuestos, a nuestro entender, a la luz de *Antígona* y *Fenicias*.

La primera observación que debe hacerse es la relación **cuantitativa** entre lenguaje en “sentido propio” y lenguaje “figurado” a lo largo de la tragedia, entendiendo en este caso “lenguaje figurado” por la utilización de *imágenes en sentido estricto: metáforas, metonimias y símiles*. En *Se*, como estudiaremos en el próximo capítulo, se observa una homogeneidad imaginativa casi constante a lo largo del desarrollo agencial. A pesar de la profunda caída de las curvas de acción y tensión dramática del Episodio II (la descripción de los escudos de los héroes), la curva de frecuencia correspondiente a las imágenes no presenta altos y bajos pronunciados. Utilizando un procedimiento cuantitativo mecánico y contando el número de imágenes que se registran cada 100 versos, obtenemos, en los primeros 1000, un promedio de 11 imágenes. Esta homogeneidad se corta abruptamente a partir de 1005, es decir, en el Episodio IV. Allí se observan las cifras más bajas de toda la pieza: sólo 3 imágenes (1020-1021, 1056, 1075-1077). La armónica proporción que se establece en *Se* entre sentido propio y sentido figurado se quiebra no sólo en cuanto al promedio general, sino también en cuanto al promedio particular de las partes recitadas. En efecto, el promedio de imágenes del Prólogo más los Episodios I a III es de 15; el Episodio IV, sólo presenta las 3 imágenes antes señaladas.

En cuanto a la relación entre connotación y denotación, el análisis cuantitativo prueba nuevamente la radical diferencia de proporciones entre el *corpus* considerado auténtico y el pasaje controvertido. Hasta 1004, el promedio de versos que incluyen términos connotados es del 42% para los episodios. En el Episodio IV la caída es abrupta: 15% para las resis y la esticomitía; 25% para los anapestos finales del coro.

Dentro del sistema de imágenes, estudiaremos la metáfora PILOTO/BARCO/TORMENTA, es decir, la de la NAVE DEL ESTADO, que, como hemos visto, aparece en *Se* en 18 oportunidades. En el pasaje que nos ocupa, lo hace en dos de las tres instancias: 1056 y 1075-1077.

En 1056 dice el Coro que las Erinias han destruido πρυμνόθεν, “desde la popa”, la estirpe de Edipo. Dijimos que la imagen significa “de raíz”, “desde los cimientos”, y obviamente remite a la analogía TEBAS/BARCO. De hecho, si el pasaje perteneciera a Esquilo, sería la quinta vez que el lexema (adverbio) o el sustantivo del que deriva (πρύμνη) aparece en la tragedia: 2, 71, 209, 760. Esto, por supuesto, no es un caso contra la autenticidad del verso, por el contrario, parecería una confirmación de la autoría esquilea. No obstante, hay una discordancia clave en el uso de esta imagen. En efecto, en las cuatro apariciones anteriores la analogía es clara: LA POPA DE LA NAVE (la CIUDAD DE TEBAS) es el lugar desde el cual el TIMONEL señala el derrotero; la popa es entonces el cimiento de la nave, lo que la hace mantenerse erguida, como Etéocles preserva la salvación de su πόλις ante el ataque de la tormenta de guerreros argivos. En las 4 imágenes anteriores, el *illustrans* “popa” aparece en la secuencia junto con su *illustrandum*, “πόλις”, o éste se infiere claramente por el contexto: ἐν πρύμνῃ πόλεως, “en la popa de la ciudad” (2); μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον / ἐκθαμνίσῃτε δηάλωτον Ἑλλάδος, “no arranquéis desde la popa, destruida por el enemigo, una ciudad de la Hélade” (71); ὁ ναύτης ἄρα μὴ ᾿ς πρῶραν φυγῶν πρύμνηθεν; “el piloto que huye de popa hacia proa” (209); ὃ καὶ περὶ πρύμναν πόλεως καχλάζει, “que ruge en torno de la popa de la ciudad” (760-761).

A diferencia de este uso exacto de la relación entre *illustrans* e *illustrandum*, en 1056 el *illustrandum* ya no es la CIUDAD DE TEBAS, sino el γένος DE EDIPO, que nunca a lo largo de la obra, ni en las imágenes citadas ni en las restantes, es metaforizado como NAVE, sino, por el contrario, como la TORMENTA que estuvo a punto de hacer zozobrar la NAVE que es TEBAS, como resultado de la inversión sémica ya mencionada: [Ἐρινύες], αἴτ' Οἰδιπόδα γένος ὠλέσατε πρυμνόθεν οὕτως, “Erinias que, desde la popa, aniquilaisteis a la estirpe de Edipo” (1055-1056). Esta discordancia semántica, clave a nuestro criterio, sí hace un caso contra la autenticidad del pasaje. Pero ¿qué sucede con la imagen de 1075-77, donde el Coro, antes de retirarse de la escena, afirma que

ὄδε Καδμείων ἤρουξε πόλιν μὴ ἀνατραπήναι
 μηδ' ἄλλοδαπῶ κύματι φωτῶν
 κατακλυσθῆναι τὰ μάλιστα.
 éste [Etéocles] fue quien sobre todo salvó
 a la ciudad de los cadmeos de zozobrar
 y de ser inundada por una ola de hombres extranjeros?

Se trata de la única imagen destacada de los versos finales. Dejando de lado la extrañeza del uso de τὰ μάλιστα, única aparición de este superlativo con artículo en toda la poesía griega, y su difícil atribución tanto al verbo cuanto a cualquiera de los infinitivos, las anomalías de construcción de ἤρουξε y el problema textual de la hipálage que implica el dativo ἄλλοδαπῶ, resta considerar la justeza y pertinencia estructural de la aparición de la imagen. Ya hemos señalado que, ante la περιπέτεια de 653, la imagen marina cambia de *illustrandum*, y la casi totalidad de sus apariciones posteriores remiten al γένος maldito de los Labdácidas, que, como una TORMENTA DEL HADES, casi ha provocado el hundimiento de la πόλις en su conjunto. Pero el poeta, amante de la armonía estructural y semántica, retoma, como ya vimos, por última vez la imagen originaria, para cerrar el motivo en boca del mensajero que trae la noticia de la victoria:

πόλις δ' ἐν εὐδίᾳ τε καὶ κλυδωνίου
 πολλαῖσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο,
 Y la ciudad, en calma, y en los muchos embates
 del oleaje, no ha hecho agua. (795-796).

El círculo se ha cerrado. Tebas ya no peligra. ¿Qué sentido tendría la superflua repetición de una conclusión? Podemos arriesgar una hipótesis. El interpolador, que se ha servido profusamente del texto del *corpus* sofocleo, se ha visto tentado por la repetición del patrón que aparece en el Éxodo de *Antígona* y de *Edipo rey*. En ambas tragedias, la última imagen que se pronuncia pertenece al subsistema de la METÁFORA MARINA. En *Antígona*:

ἰὼ, ἰὼ δυσκάθατος "Αἴδου λιμῆν,
 ¡Ay, ay, puerto de Hades imposible de purificar! (1284)¹⁵³.

¹⁵³ ἀνατρέπω, "volcar", aparece además en *Ant.* 1275, sugiriendo un carro que se da vuelta ante el asalta de otro auriga.

El “*puerto de Hades*” recuerda claramente κῶμα Κωκυτοῦ, “*la ola del Cocito*” (690) y δι’ Ἀχέροντ’, “*a través del Aqueronte*” (856) de *Se*. En *Edipo rey*:

ῥεύσσετ’, Οἰδίπους ὄδει,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν;
Contemplad, éste es Edipo, (...)
¡en qué ola de terrible desgracia ha ido a parar! (1527).

En esta cita, los constituyentes de la imagen son idénticos a los de *Se*, sólo que, en este caso, Edipo, PILOTO EXITOSO cuando salvó a la NAVE DE LA CIUDAD, TEBAS, de la Esfinge, fue AVASALLADO por la TORMENTA MARINA de la MALDICIÓN FAMILIAR, que aparece simbólicamente como PESTE en la primera mitad de la tragedia.

La segunda parte de nuestro abordaje del problema del final de *Se* la trataremos en el capítulo 6, centrado en el análisis de los campos semánticos marcados. Sólo podemos adelantar que luego del análisis de la connotación presente en el Episodio IV, concluiremos que la evidencia textual en lo que respecta al carácter, estructura y funcionalidad de su imaginería corrobora la hipótesis planteada al comienzo, es decir, que existe un evidente problema de atribución en los pasajes atetizados por la crítica.

2.4 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN *SUPLICANTES*

Tradicionalmente, y hasta la aparición en 1952 del fr. 3 del Pap. Ox. 2256, un trozo de didascalía que obliga a fechar la obra entre 467 y 463 a.C., *Su* era considerada la tragedia más temprana de Esquilo y, por esto mismo, la más arcaica en su estructura dramática¹⁵⁴, casi un oratorio con muy poco diálogo, dos actores y gran protagonismo de coro y corifeo.

Los críticos señalan la existencia de algunas fallas en la técnica teatral (el poco comprensible silencio de Dánao ante la llegada del rey Pelasgo en el Episodio I y su abandono de las aterrorizadas doncellas ante la llegada del Herald de los Egipcios), pero la obra presenta una interesante descripción psicológica de los personajes (rasgo, por otra parte, característico de Esquilo) y una notable matización de los movimientos de la acción y la tensión dramática, lo que da como resultado una dinámica interna que no se refleja en la mera secuencia de peripecias escénicas. Por otra parte, el plano hipersemémico manifiesta la temática central de la tragedia esquilea en un punto evolutivo más cercano a la *Or* que a *Pe*.

Los críticos, sin embargo, no acuerdan mucho en cuanto a cuál es su tema principal, que fluctúan entre a) la lucha de las Danaides contra el matrimonio: su “misandria”¹⁵⁵; el establecimiento formal de la institución del matrimonio y el cambio concomitante del *status* de las mujeres¹⁵⁶; la cuestión del derecho de las mujeres a rechazar el matrimonio forzado y el establecimiento de las

¹⁵⁴ Con respecto a este tema, véase GARVIE (1969: 88-140), con exhaustiva bibliografía. Podemos especificar, entre otros, EARP (1953); JOHANSEN (1954); DIAMONTOPOULOS (1957); WOLFF (1958 y 1959); WINNINGTON-INGRAM (1961); LLOYD-JONES (1964); LUPPINO (1967).

¹⁵⁵ WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1914).

¹⁵⁶ THOMSON (1949 [1941]).

Tesmoforias¹⁵⁷; el problema de la oposición entre endogamia y exogamia¹⁵⁸; la problematización del derecho de los suplicantes y la institución de la *ἱκεσία*¹⁵⁹, el conflicto entre la ley divina y el bien superior del estado¹⁶⁰; la voluntad de Zeus, que crea armonía a partir del caos¹⁶¹. Tal diversidad de opiniones se origina, según algunos estudiosos, en su texto inusualmente oscuro, lo que se debe a su grado de corrupción, pero también en una vaguedad aparentemente intencional por parte del dramaturgo. Esto provoca, muchas veces, la construcción de interpretaciones a partir de conjeturas y enmiendas del texto.

Por otra parte, a esto se suma la pérdida de las otras dos tragedias de la trilogía. Aunque resulta difícil, podría imaginarse la dificultad de interpretar *Ag* sin la presencia de *Ch* y *Eu*, o más aun, la increíble variedad de *Orestías* que los filólogos podrían construir para luego interpretar *Ag* a la luz de sus propias reconstrucciones¹⁶². Lamentablemente, sabemos que el estudio aislado de la pieza, como obra de arte independiente, desnaturalizaría en gran medida la intención poética de Esquilo. Por tanto, el estudioso se encuentra caminando por una cornisa: no exagerar sus conjeturas en cuanto al contenido de *Egipcios* y *Danaides*, pero tampoco dejar de lado el pensamiento global del dramaturgo tal como podría plasmarse -con cautela- en la trilogía en su conjunto.

Otra de las cuestiones importantes que los filólogos no han dejado de discutir a lo largo de los siglos diecinueve y veinte es el problema de la verdadera

¹⁵⁷ ROBERTSON (1924: 51-53). FOWLER (1967: 11-13) afirma que la terminología legal de *Su* da peso a la teoría de THOMSON de que la trilogía resolvía la cuestión **endogamia/exogamia**, y trae a colación las afirmaciones de Heródoto 2.171, donde se afirma que las Danaides trajeron a Atenas el festival de las Tesmoforias, ritual para promover la productividad de la tierra y la fertilidad de sus mujeres. THOMSON (1949 [1941]: 308) postula que la obra terminaba con el establecimiento de las Tesmoforias. Según FOWLER, el *Fr.* 44 R, de alguna manera, lo avala. .

¹⁵⁸ RIDGEWAY (1910: 193).

¹⁵⁹ VÜRTHEIM (1967² [1928]).

¹⁶⁰ VON FRITZ (1936: 121-136).

¹⁶¹ SHEPPARD (1911: 220-229).

¹⁶² MURRAY (1958: 4).

cuasa de la huida de las Danaides. ¿Huyen del matrimonio forzado y endogámico con sus bestiales primos¹⁶³? ¿Poseen derechos a la luz de la religión, la costumbre y la ley? ¿O huyen del matrimonio en general, por odio al varón¹⁶⁴? Ambas teorías presentan pruebas en el texto mismo¹⁶⁵. Para VÜRTHEIM¹⁶⁶ el elemento impío en tal unión es la violencia y compulsión mostrada por los egipcios. Para un tercer grupo, las doncellas luchan por un principio: el derecho a negarse a un matrimonio sin consentimiento¹⁶⁷. Por otra parte, hay todo un conjunto de críticos que estudian el *status* de las doncellas de acuerdo con la ley ateniense, y si debía o no considerárselas obligadas, por herencia, a casarse con su pariente más cercano¹⁶⁸. Pero es probable que Esquilo no tuviera la intención de tomar posición explícita con respecto a la cuestión ético-legal, sobre todo en la primera pieza de una trilogía. Tal vez la oscuridad del texto es en este punto adrede, lo que anticipara Walter HEADLAM¹⁶⁹, que entendía muy bien el “modo” de Esquilo.

En cuanto a la reconstrucción de la trilogía, lo único seguro que tenemos es los versos 853-869 de *Pr* y el *Fr.* 44 R. No vamos a proponer ninguna teoría particular¹⁷⁰, salvo la convicción de que Hipermestra era un personaje fundamental, a partir del cual podría elaborarse una hermenéutica coherente con la *Weltanschauung* esquilea. Una lectura conciliadora de posturas encontradas

¹⁶³ RIDGEWAY (1910: 190-195); THOMSON (1949 [1941]: 300-305).

¹⁶⁴ De WILAMOWITZ en adelante, podemos agregar KOURETAS (1957); NEUHAUSEN (1969); CALDWELL (1974 y 1994), FERRARI (1977); GANTZ (1978); RYZMAN (1989); DETIENNE (1990 [1989]); CRESPO (1993);

¹⁶⁵ **Misandria:** 141-143, 287-289; **endogamia:** 9, 223-231, entre otras citas.

¹⁶⁶ VÜRTHEIM (1967² [1928]: 22).

¹⁶⁷ RICHTER (1892: 103-109).

¹⁶⁸ WILAMOWITZ (1914: 15); FOCKE (1922: 172-173); THOMSON (1941 [1949]: 300-305); NORWOOD (1942: 441); MACURDY (1944: 95-100).

¹⁶⁹ HEADLAM (1900: 111-112).

¹⁷⁰ Para las reconstrucciones posibles y las disputas eruditas al respecto, véase DIAMONTOPOULOS (1957); MURRAY (1958: 10-15), WINNINGTON-INGRAM (1961); GARVIE (1969: 163-233); RÖSLER (1993).

puede hallarse en GANTZ, SEAFORD, ZEITLIN, DETIENNE, SISSA y RÖSLER¹⁷¹. Sobre los aspectos sociopolíticos podemos mencionar una serie de estudiosos que abordan el tema desde perspectivas complementarias¹⁷².

Dentro de las interpretaciones globales de la pieza, y por su enfoque estilístico-semántico, nos interesa destacar la lectura de MURRAY. MURRAY propone centrarse en la imaginaria que gira alrededor de la figura de Ío, cuya historia postula interpretar como “alegoría extendida” y clave para el significado global de la pieza¹⁷³. OWEN¹⁷⁴ ya había percibido la importancia del motivo. HILTBRUNNER¹⁷⁵ sí muestra la importancia del tema, aunque no profundiza en sus implicancias a lo largo de la trilogía. Otros críticos, por el contrario, afirman que “*este material mitológico está desarrollado y expandido a una escala que está fuera de proporción con respecto a su relevancia dramática*”¹⁷⁶. No obstante, la importancia del tema mítico de Ío ha sido reconocida más recientemente por JARKHO¹⁷⁷ y ORSELLI¹⁷⁸.

Unas MUJERES INDEFENSAS huyen de la VIOLACIÓN y la VIOLENCIA. Son, como suele representar el imaginario patriarcal del occidente antiguo, unos ANIMALITOS SALVAJES, extraños, aterrorizados y aterrorizantes. Fantasean con la salvación de un dios que han construido a la medida de sus deseos. Exageran su filiación divina por medio de otra doncella animalizada y perseguida quien -y esto lo apartan de sus mentes- padece, sin embargo, por causa de ese mismo dios. Su TERROR es inmenso; el MAR, un espacio infinito. Necesitan REFUGIO: el de la

¹⁷¹ GANTZ (1978); SEAFORD (1984-1985); ZEITLIN (1988); DETIENNE (1990), SISSA (1990), y RÖSLER (1992).

¹⁷² LUPPINO (1967); BURLIAN (1974), FERRARI (1974) SOMMERSTEIN (1997) y VASUNIA (2001).

¹⁷³ MURRAY (1958: 15).

¹⁷⁴ OWEN (1952: 5-8).

¹⁷⁵ HILTBRUNNER (1950: 7-41).

¹⁷⁶ ROBERTSON (1936: 106).

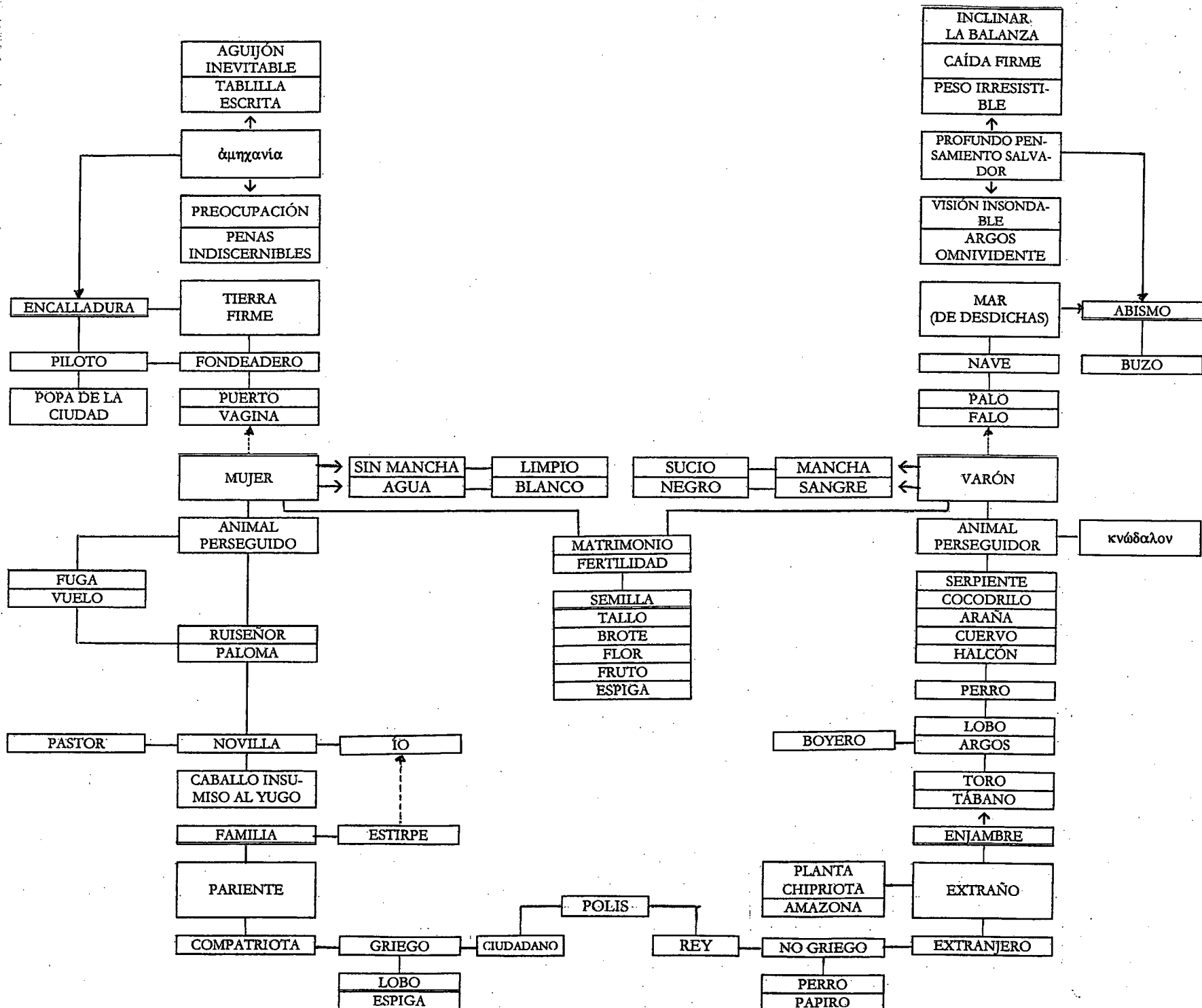
¹⁷⁷ JARKHO (1971).

TIERRA FIRME, el de la MADRE TIERRA. Todo su ser es una PLEGARIA: mueve a piedad, pero también AMEDRENTA. Esas niñas, esas mujeres que se presentan en tierra griega –nuevamente- como EXTRANJERAS DEL INTERIOR, son capaces de poner en jaque todo el sistema, social, político y religioso, de hacer tambalear la potencia racional del varón para resolver los conflictos del espíritu y el bien común. Son POTRANCAS INSUMISAS AL YUGO: sólo el MATRIMONIO puede domarlas, someterlas al ciclo de la naturaleza suavizado por la marca de la cultura: el rito comunitario, la dulce persuasión de Afrodita. Sin embargo, el ANIMALITO PERSEGUIDO se vuelve predador: LA PRESA ACECHA Y MATA. Sólo la paradoja de su propia violencia es capaz de reubicar a la mujer en un sistema de intercambio no violento. Y la excepción de una de ellas –la trágica excepción de Hipermnestra- no hace más que confirmar la necesidad del suave pero firme sometimiento de todo su género.

UN ANIMAL SALVAJE, EXTRAÑO, DESEABLE, NECESARIO, INDEFENSO, PELIGROSO, INSUMISO, ASESINO: ESA REPRESENTACIÓN PARADOJAL DEL GÉNERO FEMENINO ES LA IMAGEN CENTRAL DE *SUPLICANTES*.

Al igual que en el caso de *Pe*, la imaginería de *Su* se organiza en torno a una oposición básica, el par LÍMITE/ILIMITACIÓN. A partir de esta oposición se desencadenan *CUATRO SUBSISTEMAS PRINCIPALES*, cuyos términos consisten también en oposiciones bipolares. De la misma manera, cada uno de los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* presenta uno o varios subsistemas secundarios. Los constituyentes de éstos últimos se hallan ubicados en el cuadro general de manera simétrica, y se oponen bipolarmente par a par. Sin embargo, no hemos ubicado en dicho cuadro los términos “LÍMITE”/“ILIMITACIÓN”, dado que la ambigüedad valorativa de los segmentos es en esta obra tan profunda que

¹⁷⁸ ORSELLI (1990).



es imposible adscribir todos los constituyentes de las imágenes a uno u otro polo. En efecto, por ejemplo, así como la limitación terrestre es positiva desde el punto de vista de las Danaides y la inmensidad del mar es negativa por el engrandecimiento de la amenaza que representa lo que de él proviene (el matrimonio indeseado), del mismo modo lo insondable e ilimitado de ese mar tiene una connotación positiva cuando su *illustrandum* es el PENSAMIENTO DIVINO, contrapuesto al límite que implica la ἀμηχανία de la condición humana.

La oposición básica LÍMITE/ILIMITACIÓN puede expresarse también a través de los ejes bipolares CONOCIDO/DESCONOCIDO, CONFIANZA/PELIGRO, SEGURIDAD/INSEGURIDAD, PREVISIBILIDAD/IMPREVISIBILIDAD. En efecto, el modo de construir la estructura significativa, y por tanto el plano hipersemémico, es paralelo al de *Pr* y al de *Or*. Podríamos anticipar que en los tres casos un estado de cosas dado presenta un quiebre, una falla que desencadena ὄβρις, y la ὄβρις engendra desastre. A esta fuerza de quiebre se le opone una nueva fuerza, en principio desconocida y amenazante, cuyo triunfo se logra, paradójicamente, por la mediación del crimen y con violencia, pero que en la conclusión de la estructura dramática prueba su necesidad y su justicia. El triunfo de este nuevo estado de cosas implica en todos los casos una estructuración renovada de los elementos del sistema, una nueva armonía donde puedan convivir, redimensionadas en su función y jerarquía, las fuerzas que en el estadio anterior se comportaban como enemigas.

Cada uno de los subsistemas no presenta un predominio absoluto a medida que se suceden las actancias de la obra: todos los subsistemas están presentes, aunque uno u otro van apareciendo en primer plano de acuerdo con las exigencias del desarrollo dramático, acompañados por la presencia secundaria de los demás. El subsistema “protagonista” se detecta por la aparición de las

imágenes en sentido estricto, mientras que el resto suele presentarse por medio de los *illustranda* que conforman los campos semánticos marcados.

El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, la oposición *PARIENTE* ≠ *EXTRAÑO*, genera dos subsistemas secundarios que la especifican: el plano de la *constitución social* y el plano de la *constitución política*. Es un subsistema muy restringido en cuanto a sus *illustrantia*, pero de amplia extensión en cuanto a la incidencia de los campos semánticos marcados.

El primer subsistema secundario, la *organización social*, se expresa por medio de la oposición de lo *ESTRUCTURADO* y lo *DESESTRUCTURADO*; de allí que aparezcan las series opuestas *FAMILIA/γένος* ≠ *TURBA/ἔσμός*. Tengamos en cuenta, no obstante, que dado el rechazo de las Danaides al matrimonio endogámico, que se da en toda la estructura de superficie del sistema semémico, la *FAMILIA* que no sea el *núcleo familiar básico* (en este caso, la estricta relación parental entre Dánao y sus hijas) y la adscripción a *la progenitora mítica de la stirpe, Ío*, es rechazada y cargada con una valoración negativa desde el punto de vista semántico.

El segundo subsistema secundario, la *constitución política*, opone las series *COMPATRIOTA/GRIEGO/LOBO/ESPIGA* ≠ *EXTRANJERO/ NO GRIEGO/ PERRO / PAPIRO*. Es evidente la existencia en este subsistema de una fuerte marca sémica **positiva** (*PARIENTE*) ≠ **negativa** (*EXTRAÑO*). La negatividad aparece aquí bajo las formas principales de miedo y desprecio. Por supuesto, en una pequeña zona del sistema, son las *propias Danaides* las que deben probar que son *PARIANTES*, y no *EXTRAÑAS*: ellas son, en principio, vistas como *EL OTRO*. La filiación se reconocerá más tarde, pero de manera transitoria genera la restringida serie *PLANTA CHIPRIOTA/AMAZONA*.

El motivo del *CIUDADANO* y su relación con la *POLIS* y su aparente oposición con la condición de *REY* (¿Dánao? ¿Pelaso?) debería aparecer en el

esquema, aparentemente, formando parte del segundo subsistema secundario. Sin embargo, dado el conflicto larvado entre poder formal y poder real que presenta el poeta en 623-624 (entre REY y CIUDADANOS y entre REY y DIVINIDAD), la constitución armónica de la sociedad en un sistema político firme aún no aparece lo suficientemente afianzada; no puede, en consecuencia, figurar en el extremo positivo de la oposición, a pesar de relacionarse formalmente con la serie COMPATRIOTA/GRIEGO/etc. La ubicación quedaría en situación ambigua, pendiente hasta el momento de la resolución de la trilogía.

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* es el que ofrece mayor extensión y explicitación en la pieza, y su oposición básica la constituye el eje bipolar VARÓN ≠ MUJER. Esto sucede porque en *Su* el sistema semémico se basa en la oposición básica VARÓN ≠ MUJER, y el sistema de imágenes que de él se deriva se construye desde el punto de vista del polo femenino, por lo cual todas las imágenes que se relacionan con el VARÓN son marcadas negativamente casi hasta el final de la tragedia. No obstante, se trata de una marcación provisoria, que se presenta en los versos finales (1018-1073) como pasible de un cambio de signo que sin duda se verificaba en las dos tragedias restantes de la trilogía, *Egipcios* y *Danaides*¹⁷⁹. Este subsistema origina tres subsistemas secundarios.

El primer subsistema secundario apunta al motivo del MATRIMONIO Y FERTILIDAD, y desarrolla una serie de componentes metafóricos cuyos *illustrantia* pertenecen al MUNDO VEGETAL: SEMILLA/TALLO/BROTE/FLOR/FRUTO/ESPIGA. La imaginería de este subsistema, central para interpretar la temática de la pieza, provoca una valoración y actitudes opuestas de los términos de la polaridad: **positiva** (VARÓN) ≠ **negativa** (MUJER). La actitud de la MUJER, que en principio parece apoyada desde la enunciación poética, probará al final de la pieza (y se supone en el resto de la trilogía) que contradice el orden de la naturaleza, las leyes

¹⁷⁹ Cf. al respecto CRESPO (1993).

del desarrollo social, la religiosidad que se concreta en la piedad debida a Afrodita y como instancia principal el designio de Zeus, por completo malinterpretado por las doncellas. Esta ἄμορτία origina la correspondiente ὕβρις de las Danaides, la trama trágica y la resolución final del conflicto. En el esquema que corresponde a *Su*, sin embargo, el motivo permanece como problema a resolver, al mismo nivel que la relación POLIS-CIUDADANO-REY.

El segundo subsistema secundario, cuya idea central es la de la PERSECUCIÓN-PREDACIÓN se formaliza en la oposición ANIMAL PERSEGUIDO ≠ ANIMAL PERSEGUIDOR, y opera por medio del *mecanismo de naturalización*, habitual en la imaginización del género femenino, y que consiste en asimilarlo a los objetos y procesos de la naturaleza y desvincularlo de las producciones de la cultura. Este subsistema desencadena dos series de amplia incidencia en el sistema general, cuyas apariciones se ubican todas en el plano del *illustrans* y constituyen imágenes en sentido estricto. El ANIMAL PERSEGUIDO registra tres series paralelas: el grupo RUISEÑOR/PALOMA, unido a las acciones que provoca, la FUGA y el VUELO, provocado por el GAVILÁN; la NOVILLA que busca al BOYERO acechada por el LOBO, todos constituyentes que remiten a *Ío* (NOVILLA) y *Argos* (BOYERO) y por último la metáfora del CABALLO INSUMISO AL YUGO. El ANIMAL PERSEGUIDOR aparece imaginizado como κνώδαλον, y por medio de las acciones que éste y el resto de sus sustituciones metafóricas realizan: PERSECUCIÓN, CANIBALISMO, EXCITACIÓN, MANCILLAMIENTO, PROCACIDAD, CAPTURA, ENSOBERBECIMIENTO, MORDEDURA, ARRASTRE. Los animales agentes de estas acciones constituyen las series SERPIENTE/COCODRILO/ARAÑA/ CUERVO/HALCÓN, PERRO, LOBO/ARGOS, TORO/TÁBANO. Este último se relaciona semánticamente con el ENJAMBRE del *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y ambos apuntan al *illustrandum* “elemento agresor propio de lo masculino, AGUIJÓN, FALO”.

Esta *naturalización/animalización* que atraviesa todo el subsistema, además de obedecer al mecanismo de concretización propio de la imaginaria esquilea, cumple la función de alejar del plano humano el motivo del terror de las Danaides, reforzando la impresión de peligro, rechazo y otredad que caracteriza a la visión del sexo opuesto y acentuando la idea de violencia y daño físico, que se relaciona sin duda con el temor a la desfloración.

El tercer subsistema secundario tiene como objeto cualificar las acciones consideradas propias de ambos géneros, MASCULINO (**negativo**) y FEMENINO (**positivo**), sin olvidar que todo el subsistema sigue sometido a la ambigüedad semántica. Sus *illustrantia* están vinculados, por un lado, con el μίασμα, la MANCHA o ENFERMEDAD producto de un acto contrario a la piedad, y por otro lado con el terror al contacto físico. En este subsistema se oponen entonces las series MANCHA/SANGRE/SUCIO/NEGRO ≠ SIN MANCHA/AGUA/LIMPIO/BLANCO.

Por último, y como estructura independiente fuera de subsistema, se encuentran los elementos VAGINA ≠ FALO, que son *illustranda* pertenecientes al campo semántico de la oposición VARÓN ≠ MUJER, pero que en realidad son *illustranda* nunca explicitados de los *illustrantia* PUERTO ≠ PALO (LEÑO/BARCO), que pertenecen al CUARTO SUBSISTEMA PRINCIPAL.

El TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL, que puede titularse LA CAPACIDAD DE RESOLVER, está conformado por las imágenes opuestas ἀμυχανία ≠ PROFUNDO PENSAMIENTO SALVADOR, que remite a la oposición bipolar PENSAMIENTO HUMANO ≠ PENSAMIENTO DIVINO, que podría incluso representarse por medio de las antítesis IMPOTENCIA ≠ OMNIPOTENCIA, ENCIERRO ≠ SALIDA, RESOLUCIÓN ≠ IRRESOLUCIÓN. Es aquí donde se verifica con mayor claridad la relación con la oposición básica del sistema, LÍMITE ≠ ILIMITACIÓN, a pesar de ser el subsistema menos explícito. La crítica en general se ha limitado a describir el estadio que presenta la obra en su relación con el

pensamiento teológico esquivo y no ha considerado las metáforas constituyentes como estructura autónoma.

Este *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* presenta, dentro de la oposición básica, tres subsistemas secundarios. Estos subsistemas no presentan rasgos semémicos muy heterogéneos, sino aspectos diferentes de una misma estructura significativa que se expresa por medio de dos series de *illustrantia* relacionados.

El primer subsistema secundario puede denominarse *LA PERCEPCIÓN INTERIOR*. En el polo PENSAMIENTO DIVINO todos sus elementos giran alrededor del concepto “MENTE DE LA DIVINIDAD”, cuyo sentido propio aparece como φρήν y πραπίς y metaforizado como ὄμμα.

Las cualificaciones, y por tanto las consecuencias de esa esencia del modo de pensar propio de la divinidad apelan a la *universalización* (πανόπτης), la *oscuridad* (δαῶλοι), la *complejidad* (δάσκιτοι) y a la *extensión y libertad* (πόροι). Este φρήν divino es *incommesurable*: la imposibilidad de definirlo se expresa por medio de los adjetivos compuestos con α privativa: ἀπέραντος¹⁸⁰, ἄφραστοι, ἄβυσσος. La *imagen*

¹⁸⁰ El aparato crítico presenta las variantes ἀπέρατος/ἀπέραντος. La primera es la que traen los manuscritos; la segunda es una conjetura de J.C. de PAW, (*Aeschylī Tragoediae superstites*, Hagae Comitum, 1745), corroborada por A. SIDGWICK, (*Aeschylī Tragoediae*, Oxonii, 1900). La edición de WEST trae la variante de los manuscritos, siguiendo a MURRAY y a WILAMOWITZ. El problema consiste en la doble significación del lexema ἀπέρατος. Ἀπέρατος, con la segunda α breve, es un compuesto de α privativa + πέρας, “*infinito*”, “*ilimitado*”; por el contrario ἀπέρατος, con la segunda α larga, es un compuesto de α privativa + περάω: “*infranqueable*”, “*intransitable*”. El sentido propio es aplicable a los ríos y en el contexto de *Su* se lo ha interpretado metafóricamente como “*impenetrable*”. No obstante, ἀπέρατος debe ser descartado a causa de la estructura del metro lírico correspondiente: la antístrofa 2 del Éxodo consta de dos metros jónicos, es decir, $\cup\cup - - \cup\cup - -$, con lo cual la única posibilidad es considerar válida la segunda opción, ἀπέρατος: μεγάλα φρήν ἀπέρατος (1049). La opción se presenta entonces entre la lectura de los manuscritos y la corrección de PAW y SIGDWICK. Ἀπέραντος no presentaría problemas desde el punto de vista métrico. Y puesto que es un compuesto de α privativa + περάω o πέρας y significa “*ilimitado, infinito, inmenso, innumerable*” y se toma metafóricamente por “*sin salida, inextricable*”, “*que no permite escape, que no se puede traspasar*”, la opción semántica es idéntica a la planteada con el lexema anterior. No obstante, puesto que ἀπέραντος como lexema incluye en sí mismo los dos sememas considerados, se ha preferido la

visual es la principal fuente de metaforización, y la metáfora ὄψις ἄβυσσος, VISIÓN INSONDABLE, es el centro en el cual convergen todos los elementos del subsistema, y la que permite el empalme con el CUARTO SUBSISTEMA PRINCIPAL por medio de la metáfora βαθεῖα φροντὶς σωτήριος, PROFUNDO PENSAMIENTO SALVADOR, que tomamos como representativa de todo el polo del subsistema secundario. Esta metáfora expresa aquello que busca la mente humana como resultado de su operación. Pero el objeto buscado no se encuentra en la dimensión del hombre: ése es el pensamiento propio de la divinidad, lo que justifica su ubicación en el esquema.

Por su parte, el PENSAMIENTO HUMANO se caracteriza también como φρήν y φροντὶς, pero este φρήν que φροντίζει y φράζει no se metaforiza como ὄμμα (VISIÓN VERDADERA). El φρήν en su aspecto emotivo es poseído por el φόβος, y por tanto su consecuencia es la λύπη y el πόνος. En su aspecto discursivo el φρήν sólo alcanza la *duda* (δρᾶσαι τε μὴ δρᾶσαι) y la *impotencia* (ἀμηχανία), que hemos elegido como representativa del polo completo. Esta IMPOTENCIA, esta FALTA DE RESOLUCIÓN, esta detención del φρήν ante una barrera infranqueable se metaforiza por medio de la ENCALLADURA, el verbo ἐξεκέλλομαι, lo que permite el empalme con el CUARTO SUBSISTEMA PRINCIPAL, simétrico con el que se ubica en el otro polo de la bimembración, el ABISMO. Este TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL se despliega ampliamente en las reflexiones de los coros (de las Danaides y de las Sirvientas) y en los parlamentos del rey Pelasgo.

El segundo subsistema secundario, LA COMPULSIÓN, expresa el *resultado* de las *operaciones* del subsistema anterior, y sus series relacionan sus miembros, por medio de la ligazón *causa/consecuencia*: el resultado de la PENA y la PREOCUPACIÓN es la PRESIÓN de un AGUIJÓN INEVITABLE y la fijeza de una TABLILLA ESCRITA.

conjetura de PAW y SIDGWICK porque permite referir el lexema tanto a la oposición básica del subsistema cuanto al carácter "*oscuro*" e "*impenetrable*" de la MENTE DIVINA, que se encuentra descrito en los lexemas δαῦλος y δάσκιος.

Esto se opone al resultado del PENSAMIENTO DIVINO, que inicia el movimiento de INCLINAR LA BALANZA, cuyo PESO IRRESISTIBLE provoca una CAÍDA FIRME.

El *CUARTO SUBSISTEMA PRINCIPAL* está conformado por la oposición TIERRA FIRME ≠ MAR. Los dos núcleos de la oposición del subsistema presentan un extenso desarrollo de sus campos semánticos respectivos. Se presentan en sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios utilizados principalmente en sentido propio. A diferencia del subsistema anterior, éste está conformado por dos subsistemas secundarios, cuyos elementos se relacionan no obstante como constituyentes de un mismo campo semántico.

El primer subsistema secundario está compuesto, como ya mencionamos por su empalme con el *TERCER SUBSISTEMA*, por la oposición ABISMO ≠ ENCALLADURA. En el polo del MAR este subsistema presenta una extensión restringida, relacionada con el subsistema principal anterior por medio de la metáfora del βαθεῖα φροντίς, como ya se apuntó. La PROFUNDIDAD INSONDABLE tiene su correlato humano en el BUZO. Este subsistema secundario se despliega íntegramente como *illustrans*, y su *illustrandum* es en realidad el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* en el polo del PENSAMIENTO DIVINO. Sus constituyentes son casi por completo imágenes en sentido estricto.

En el polo de la TIERRA FIRME la extensión es mucho más amplia, y a partir de la ENCALLADURA se desprende la serie QUILLA/CLAVIJA/CABRESTANTE/CABLE DE AMARRE/ANCLA. También en este polo las imágenes se posicionan como *illustrantia*. Los agentes humanos que se relacionan con este primer subsistema secundario son PILOTO/POPA DE LA CIUDAD (TIERRA FIRME) ≠ BUZO (MAR). Ambos agentes se utilizan metafóricamente, con el añadido de que el PILOTO (y el BARCO que se describirá *infra*) aparecen en sentido propio en la estructura del texto, funcionando como mostración de la imagen en el

Episodio II. Estos agentes pertenecen tanto al primero cuanto al segundo subsistema secundario, aunque la relación entre los elementos es inversa.

Este segundo subsistema secundario opone los constituyentes BARCO/NAVE ≠ FONDEADERO/PUERTO. Ambas polaridades presentan un desarrollo extenso, funcionan como empalme con el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (del cual son *illustrantia*) y son imágenes centrales para la interpretación semántica del texto. El BARCO muestra una larga serie de sinónimos y apariciones: ναῦς (4), βάρις (3), δόρυ (3), ἀμῖς (1), πλοῖον (1), en sentido propio y figurado; lo mismo sucede con el PUERTO, aunque con breve extensión numérica. El BARCO desencadena una serie NAVE/REMO/REMERO/APAREJO/VELAMEN/COBERTORES/PROA/DERROTERO/TIMÓN/POPA/MARINERO/NAVE CAPITANA; el PUERTO, la serie más breve ATRACAR/FONDEADERO/DESEMBARCO.

La centralidad de la imagen bipolar del BARCO y el PUERTO obedece a la ambigüedad y polivalencia que sus apariciones presentan en el texto, lo que estudiaremos brevemente en el análisis del subsistema que es, por otra parte, el elegido de acuerdo con lo establecido en el punto 2.1 por su relevancia semántica.

2.4.1 El primer subsistema principal: PARIENTE ≠ EXTRAÑO

Este *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, que se despliega principalmente por medio de *illustranda*, está representado en los siguientes pasajes: 119, 121, 130, 195, 234-237, 274-275, 277-290, 311, 324-326, 342, 355, 356-358, 365-366, 370, 388, 398, 401-402, 439, 449, 452, 474-475, 484, 485, 497-498, 517-518, 601, 604, 605, 608, 612, 615, 616, 618, 619, 625, 699, 739, 740, 746-747, 905, 914, 933-938, 942, 950, 957, 964, 980, 983, 1010, 1023, 1044. Un

estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁸¹.

2.4.2 El segundo subsistema principal: VARÓN ≠ MUJER

2.4.2.1 *Primer subsistema secundario: MATRIMONIO Y FERTILIDAD*

Este primer subsistema secundario del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* está representado en los siguientes pasajes: 70-72, 73-76, 104-107, 253, 274-276, 281, 290, 317-318, 497-498, 533, 535-536, 539-540, 548, 553-555, 558-559, 561, 581, 584, 588, 592-594, 633-638, 659-660, 663-666, 684-685, 686-690, 691-692, 761, 854-857, 962-963, 996-1001, 1003-1005, 1015, 1023-1025, 1026-1029. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁸².

Apuntaremos sólo un detalle que involucra a la trilogía en su conjunto.

La resis que pronuncia el rey Dánao poco antes del término de la obra (997-1005), y que funciona (con su prolongación en la utilización del motivo que hará el Coro de Sirvientas) como enlace con la pieza siguiente de la trilogía, constituye una parénesis a favor de la castidad de sus hijas¹⁸³. No es posible comprobar cómo se desplegaba allí el submotivo de la FLOR MANCILLADA¹⁸⁴ (del que tratan los versos mencionados), pero se puede afirmar que todos los *illustrantia* del motivo se conjugaban al final de la trilogía en el parlamento de Afrodita (Fr. 44 R) que, además de poner en la estructura de superficie el

¹⁸¹ FOCKE (1922: 171-172), HUGHES FOWLER (1967: 12, 22-23); PETROUNIAS (1976: 94-95, 360-361).

¹⁸² MURRAY (1958: 27-37); HUGHES FOWLER (1967: 15-21); PETROUNIAS (1976: 91). GANTZ (1978: 279-287); SISSA (1990: 125-164); RÖSLER (1992: 173-178); ZEITLIN (1996: 149-160).

¹⁸³ Cf. al respecto JOHANSEN-WHITTLE (1980: III 289-305).

¹⁸⁴ Recuérdese el famoso fragmento de Safo, 105c LP.

illustrandum de la imagen, ponía en juego su MOSTRACIÓN¹⁸⁵, a través de la ¿epifanía? de la diosa misma. El segundo grupo importante de segmentos se despliega en los parlamentos de las Danaides y en los del Coro de Sirvientas que aparece en el Éxodo. También aquí se presenta la contradicción: las que utilizan términos de *imaginería sexual*, invitación a la FERTILIDAD y respeto por el DOMINIO DE AFRODITA serán las que matarán a sus maridos en la noche de bodas. De este modo, el uso mismo de la imagen en Esquilo se relaciona con la contradicción y el dilema.

2.4.2.2 Segundo subsistema secundario: LA PERSECUCIÓN-PREDACIÓN

Este segundo subsistema secundario del *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* está representado en los siguientes pasajes: 17, 30, 41, 44, 57-72, 117, 129, 170, 212-213, 223-225, 226-228, 275, 291-315, 329, 350-353, 428-431, 510-511, 557-559, 569, 620, 657-658, 684-685, 751-752, 757-758, 762-763, 767, 776, 779-783, 796, 800-801, 876-878, 886-888, 895, 896-897, 929, 999-1000. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁸⁶.

2.4.2.3 Tercer subsistema secundario: LA MANCHA

Este tercer subsistema secundario, muy restringido en sus ocurrencias, está representado por los siguientes pasajes: 122, 145, 223, 225, 226, 260-270, 366,

¹⁸⁵ Véase al respecto el capítulo 5.

¹⁸⁶ DUMORTIER (1935: 1-11); POLLARD (1948: 116-127); MURRAY (1958: 23-27, 79); HUGHES FOWLER (1967: 14-15); NEUHAUSEN (1969: 167-186); PETROUNIAS (1976: 76-84); NÜNLIST (1998: 441).

375, 376, 465, 473, 509, 619, 696, 800-801, 1030. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁸⁷.

2.4.3 El tercer subsistema principal: LA CAPACIDAD DE RESOLVER

2.4.3.1 Primer subsistema secundario: LA PERCEPCIÓN INTERIOR

Este primer subsistema secundario del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* está representado fundamentalmente por *illustranda* con algunos *illustrantia* muy específicos, y se despliega en los siguientes pasajes: 26, 52, 88-90, 93-95, 126, 207, 213, 304, 329, 379-380, 407, 409, 417-418, 437, 438-441, 442, 467, 470, 479, 506, 562, 599, 620, 786, 814, 830, 915, 989, 1004, 1006, 1017, 1049, 1057-1058. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁸⁸.

2.4.3.2 Segundo subsistema secundario: LA COMPULSIÓN

Este segundo subsistema secundario del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* está representado en los siguientes pasajes: 91-92, 110, 179, 307-308, 403-406, 646-650, 822-823, 991. Un estudio de sus instancias puede encontrarse en la bibliografía al pie mencionada¹⁸⁹.

2.4.4 El cuarto subsistema principal: EL MAR Y LA TIERRA FIRME

El registro de las imágenes es el siguiente:

¹⁸⁷ PETROUNIAS (1976: 92-93).

¹⁸⁸ PETROUNIAS (1976: 93-94).

¹⁸⁹ PETROUNIAS (1976: 93-94).

1. Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως στόλον ἡμέτερον ¹⁹⁰
 νάιον ἀρθέντ' ἀπὸ προστομίων λεπτοσαμάθων
 Νείλου
 ¡Ojalá que Zeus, protector de os suplicantes, observe con benevolencia nuestra
 naval expedición, que zarpo de las bocas de finas arenas
 del Nilo. [...] (1-4)
2. Δαναὸς δὲ πατήρ καὶ βούλαρχος καὶ στασίαρχος,
 τάδε πεσσονομῶν κῦδιστ' ἀχέων ἐπέκρανευ,
 φεύγειν ἀνέδην διὰ κῦμ' ἄλιον,
 κέλσαι δ' Ἔργους γαῖαν,
 Y Dánao, mi padre, consejero y capitán,
 disponiendo las piedras de este juego, llevó a cabo el hecho más ilustre en nuestra aflicción:
 huir libremente a través de la ola marina, (11-15)
3. <ἀλλ' ὦ πάτριοι δαίμονες Ἔργους>,
 ὦν πόλις, ὦν γῆ, καὶ λευκὸν ὕδωρ¹⁹¹,
 ὑπατοὶ τε θεοὶ καὶ βαρῦτιμοὶ
 χθόνιοι θήκας κατέχοντες,
 καὶ Ζεὺς σωτήρ τρίτος, σίκοφύλαξ ὀσίων ἀνδρῶν,
 Mas ¡oh deidades de la patria argiva,
 ciudad y tierra suya, y radiantes aguas,
 y dioses excelsos, y divinidades subterráneas
 de severa venganza, que poseéis los sepulcros, (22-25)
4. δέξασθ' ἱκέτην
 τὸν θηλυγενῆ στόλον αἰδοίω
 πνεύματι χώρας·
 Recibid a esta suplicante escuadra femenina
 con el espíritu hospitalario del país. (27-29)
5. ἀρσενοπληθῆ δ' ἔσμον ὑβριστὴν Αἰγυπτογενῆ,
 πρὶν πόδα χέρσω τῆδ' ἐν ἀσώδει
 θεῖναι, ξὺν ὄχῳ ταχυήρει
 πέμψατε πόντονδ'· ἐνθα δὲ λαίλαπι χειμωνοτύπῳ,
 βροντῆ στεροπῆ τ' ὑμβροφόροισιν τ' ἀνέμοις, ἀγρίας
 ἄλὸς ἀντήσαντες ὄλοιντο,
 Y al enjambre soberbio, lleno de machos nacidos de Egipto,
 antes que ponga el pie en esta tierra
 pantanosa, arrójalo al ponto con su carro
 de remos ligeros. Y allí, en el azote tempestuoso del huracán,

¹⁹⁰ Adoptamos en el Párodos la colometría de WEST (1990a: 127-136).

¹⁹¹ Adoptamos la conjetura y la enmienda de WEST (1990a: 128). Ver su justificación en WEST (1990b: 126-127).

entre el trueno y el rayo, en medio de los vientos que traen lluvia,
cuando se enfrenten con el piélagο
salvaje, ojalá perezcan (30-36)

6. νῦν δ' ἐπικεκλομένα

Δῖον πόρτιν ὑπερ-
πόντιον τιμάορ' [...]

Y ahora invoco como protector
al ternero de Zeus
de allende el mar (...) (40-42)

7. γοεδνά δ' ἀνθεμίζομαι

δειμαίνουσα φίλους, τᾶσδε φυγᾶς
' Αερίας ἀπό γᾶς
εἶ τις ἐστὶ κηδεμών.

Y, atemorizada, voy recogiendo la flor
de mis lamentos, y me pregunto si existe un defensor
de esta huida sin amigos
desde la tierra cubierta de brumas. (73-76)

8. ἰὼ ἰώ,

ἰὼ δυσάγκριτοι πόνοι.
ποῖ τόδε κῦμ' ἀπάξει;

¡Oh, oh!

¡Oh pesares que no puedo discernir!

¿Adónde me conducirá este oleaje? (125-127)

9. πλάτα μὲν οὖν λινορραφῆς τε

δόμος ἄλα στέγων δορὸς
ἀχείματόν μ' ἔπεμπε σὺν πνοαῖς·

El remo, en verdad, y una casa de leño
cosida de lino, cubriéndome del mar

me envió aquí sin tempestades, al sople del viento (...) (134-137)

10. ξὺν φρονοῦντι δ' ἦκετε

πιστῶ γέροντι τῶδε ναυκλήρω πατρί.

Habéis llegado gracias a este sensato y fiel anciano,
vuestro padre y piloto. (176-177)

11. τοῦ γηγενοῦς γάρ εἰμ' ἐγὼ Παλαίχθονος

ἱνις Πελασγός, τῆσδε γῆς ἀρχηγέτης.

ἐμοῦ δ' ἀνακτος εὐλόγως ἐπώνυμον

γένος Πελασγῶν τήνδε καρποῦται χθόνα.

Pues yo soy el hijo de Palectón, nacido de la tierra,

Pelasgo, conductor en jefe de esta tierra,

Y de mí, su rey, es epónimo, conforme a razón,

El pueblo de los pelasgos que cosecha los frutos de esta tierra. (250-253)

12. συντέμνει δ' ὄρος
 ὑγρᾶς θαλάσσης· τῶνδε τὰπὶ τάδε κρατῶ.
 Y la frontera la corta el húmedo mar;
 sobre esto de aquí domino. (258-259)
13. αἰδοῦ σὺ πρόμναν πόλεος ᾧδ' ἑστεμμένην.
 Respeta tú la popa de la ciudad así coronada de ofrendas. (345)
14. δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου,
 δίκην κολυμβητήρος ἐς βυθὸν μολεῖν
 δεδορκὸς ὄμμα, μηδ' ἄγαν ὤνωμένον,
 Es preciso descender a la hondura de un hondo
 pensamiento salvador, al modo de un buzo
 de vista penetrante, y no en exceso turbia de vino, (407-409)
15. καὶ δὴ πέφρασμαι· δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται·
 ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἵρεσθαι μέγαν
 πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμφωται σκάφος
 στρέβλαισι ναυτικάϊσιν ὡς προσηγμένον.
 ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.
 Lo he meditado. Y aquí encallo mi nave:
 es en todo forzoso suscitar una gran guerra
 contra unos u otros: la quilla está sujeta con clavijas
 como atraída con navales cabrestantes.
 Mas sin dolor en ningún lado hay salida. (438-442)
16. καὶ χρήμασιν μὲν ἐκ δόμων πορθουμένοις
 γένοιτ' ἂν ἄλλα κτησίου Διὸς χάριν
 ἄτης γε μείζω, καὶ μετεμπλήσαι γόμον.
 καὶ γλῶσσα τοξεύσασα μὴ τὰ καίρια,
 [ἀλγεινὰ θυμοῦ κάρτα κινητήρια,]
 γένοιτο μύθου μῦθος ἂν θελκτήριος·
 Y por gracia de Zeus protector del hogar, otros bienes
 podrán sobrevenir en lugar de los que fueron saqueados de la casa,
 más grandes que la ruina anterior, y como para llenar la carga de un navío. (443-447)
17. ἦ πολλαχῆ γε δυσπάλαιστα πράγματα,
 κακῶν δὲ πλῆθος ποταμὸς ὧς ἐπέρχεται·
 ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὐπορον
 τὸδ' ἐσβέβηκα, κούδαμοῦ λιμὴν κακῶν.
 Y me rodean por todas partes sucesos contra los que no puedo luchar,
 Y una multitud de males me inunda como un río.
 Y he penetrado en un piélago insondable de calamidades
 Dificiles de vadear, y en parte alguna existe un puerto para mis males. (468-471)

18. καὶ ξυμβολοῦσιν οὐ πολυστομεῖν χρεῶν
ναύτην ἄγοντας τόνδ' ἐφέστιον θεῶν.
Y es preciso que no habléis demasiado con los que os encontréis,
porque estáis llevando al hogar patrio de los dioses a este marino. (502-503)
19. λίμνα δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.
y arroja en el lago purpúreo
la ruina de negros bancos de remeros. (529-530)
20. διχῆ δ' ἀντίπορον
γαῖαν ἐν αἴσῃ διατέμνοντα πόρον
κυματίαν ὀρίζει·
Y tras su destino,
cortando el estrecho de encrespadas olas, demarca en dos partes
las tierras enfrentadas. (544-546)
21. ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὄρω
τὸ πλοῖον. εὖσημον γάρ· οὐ με λαιθάνει
στολμοὶ τε λαίφους καὶ παραρρύσεις νεῶς,
καὶ πρῶρα πρόσθεν ὄμμασιν βλέπουσ' ὄδον,
οἴακος εὐθυνητῆρος ὑστάτου νεῶς
ἄγαν καλῶς κλύουσα, τοῖσιν οὐ φίλη,
πρέπουσι δ' ἄνδρες νῆιοι μελαγχίμοις
γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν,
καὶ τάλλα πλοῖα πᾶσά θ' ἡ ἠικουρία
εὐπρεπτος· αὐτὴ δ' ἠγεμῶν ὑπὸ χθόνα
στείλασα λαῖφος παγκρότως ἐρέσσειται.
Pues desde esta atalaya que acoge a los suplicantes estoy viendo
un navío. En efecto, es fácil de reconocer: no se me ocultan
los aparejos del velamen, y los cobertores de refuerzo de la nave,
y adelante la proa, con sus ojos fijos en el derrotero,
obedeciendo en demasía al timón que la rige
desde atrás de la nave, porque es enemiga.
Y se distinguen los marineros con sus negros
miembros, que se dejan ver entre sus blancas túnicas.
y ya sobresalen el resto de las naves y todas las tropas
de refuerzo y la capitana, arriando el velamen,
ya cerca de tierra viene remando con un gran ruido. (713-723)
22. πάτερ, φοβοῦμαι, νῆες ὡς ὠκύπτεροι
ἤκουσι· μῆκος δ' οὐδὲν ἐν μέσῳ χρόνου.
Padre, tengo miedo. Las naves de alas rápidas
están llegando, y no hay distancia en medio del tiempo. (734-735)

23. δοριπαγεῖς δ' ἔχοντες κυανώπιδας
 νῆας ἐπλευσαν ὠδ' ἐπιτυχεῖ κότῳ
 πολεῖ μελαγχίμῳ σὺν στρατῶ.
 Y con sus barcos construidos de leños,
 de faz azulsombría, así navegaron, con veloz golpeo;
 avanzan con un negro ejército. (743-745)
24. οὐ μὴ τριάνας τάσδε καὶ θεῶν σέβη
 δέισαντες ἡμῶν χεῖρ' ἀπόσχονται, πάτερ.
 Seguro que no apartarán su mano de nosotras
 por miedo a estos tridentes y por respeto a los dioses, padre. (755-756)
26. οὗτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή,
 οὐδ' ὄρμος, οὐ δεῖ πεισμάτων σωτήρια
 ἐς γῆν ενεγκεῖν, οὐδ' ἐν ἀγκυρονχίαις
 θαρσοῦσι ναῶν ποιμένες παραντίκα,
 ἄλλως τε καὶ μολόντες ἀλίμενον χθόνα
 ἐς νύκτ' ἀποστείχοντος ἡλίου. φιλεῖ
 ὠδίνα τίκτειν νύξ κυβερνήτη σοφῶ.
 οὕτω γένοιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἐκβασίς στρατοῦ
 καλή, πρὶν ὄρμῳ ναῦν θρασυθῆναι.
 No es rápida la maniobra de un ejército marino,
 ni atracar, ni el llevar a tierra la seguridad
 de los cables de amarre, ni una vez anclados
 se confían al instante los pastores de las naves,
 y sobre todo si llegan a una tierra sin puerto
 al anochecer, cuando se pone el sol: la noche
 da a luz dolores de parto para el timonel prudente.
 Así no sería bueno el desembarco del ejército
 Antes de que la nave se confíe al fondeadero. (764-772)
27. ἰὼ γὰρ βοῦνι, πάνδικον σέβας,
 τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν' Ἀπίας
 χθονὸς κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που;
 μέλας γενόσιμαν καπνὸς
 νέφεσσι γειτονῶν Διός,
 ¡Oh tierra montañosa, veneración todajusticial
 ¿Qué será de nosotras? ¿Adónde huiremos de esta tierra Apia,
 si es que hay en algún lugar un sombrío escondite? (776-780)
28. ὄδε μάρπτις νάιος γάιος·
 ¡He aquí mi raptor, de la nave a la tierra! (826)
29. δύσφορα ναῖ κὰν γὰρ ...
 γὰρ ἄναξ προτάσσου.
 <Me persigue> de modo insoportable en nave y en tierra.
 ¡Señor de la tierra, protégenos! (834-835)

¡De prisa, de prisa, al barco, cuanto os den los pies! (836-837)

31. σοῦσθε σοῦσθ' ὀλόμεναι † ὀλόμεν' ἐπ' ἀμάδα.

¡De prisa, de prisa, perdidas, perdidas, a la nave! (842)

32. εἴθ' ἀνὰ πολύρυτον

ἀλμήμεντα πόρον

δεσποσίῳ ξὺν ὕβρει 843-846

γομφοδέτω τε δόρει διώλου.

¡Ojalá en alta mar, en la ruta salada

de múltiple oleaje

hubieras perecido con tus amos soberbios

y con el leño de ajustadas clavijas! (843-846)

33. † αἶμον' ἔσω σ' ἐπ' ἀμάδα·

'Sangrante te meto en el barco! (847)

34. λειψ' ἔδρανα, κί' ἐς δόρυ,

¡Deja la sede y al leño! (852)

35. μήποτε πάλιν ἴδοις

ἀλφεσίβοιον ὕδαρ,

ἐνθεν ἀεζόμενον

ζώφυτον αἶμα βροτοῖσι θάλλει.

¡Que nunca veas de nuevo

el agua criadora de bueyes,

de donde brota y crece la sangre

dadora de vida para los mortales! (854-858)

36. σὺ δ' ἐν ναῖ ναῖ βάσῃ

τάχα θέλεος ἀθέλεος,

βία βία τε πολλᾶ φροῦδα.

¡Y tú subirás a la nave, a la nave,

rápido, quieras o no quieras!

Por la fuerza, y por fuerza violenta! (861-863)

37. αἶ γάρ δυσπαλάμως ὄλοιο

δι' ἀλίρρυτον ἄλσος, 867-868

¡Ojalá perecieras en el recinto

de salado oleaje, violentamente! (867-868)

38. Αἰγυπτίαν γὰρ βάρην σὺχ ὑπερθορῆ.

Del barco egipcio no te escaparás. (873)

39. βαίνειν κελεύω βῶριν εἰς ἀμφίστροφον
 ὄσον τάχιστα· 882-883
 Te ordeno subir al barco curvado de ambos lados
 lo más rápido posible. (882-883)
40. ἄλαδ' ἄγει,
 ἀραχνος ὡς, βάδην.
 Al mar me conduce,
 como una araña, paso a paso. (887-888)
41. ὄτοτοτοτοῖ,
 μᾶ Γᾶ μᾶ Γᾶ, βοᾶν
 φοβερόν ἀπότερεπε·
 ᾧ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ.
 ¡Ayayayay,
 madre Tierra, madre Tierra, aparta
 el grito terrible! (889-892)
42. τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν
 καθορᾶν, ὄψιν ἄβυσσον;
 ¿Y por qué voy a contemplar
 el pensamiento de Zeus, visión insondable? (1057-1058)

Las ocurrencias de la oposición MAR¹⁹² ≠ TIERRA FIRME¹⁹³, la simbología sexual de la oposición PUERTO ≠ BARCO (PALO-MÁSTIL: FALO)¹⁹⁴ y la METÁFORA MARINA¹⁹⁵ utilizada como *illustrans* del dilema trágico del rey Pelasgo han sido bastante estudiadas en la bibliografía, aunque sin sistematizarlas de manera suficiente.

La preponderancia de la METÁFORA MARINA es evidente en los parlamentos del rey Pelasgo. Es la única metáfora en sentido estricto que

¹⁹² Sobre el vocabulario del mar y la navegación y sus connotaciones metafóricas tradicionales, véase DETIENNE y VERNANT (1988 [1974]: 121-155 y 257-270).

¹⁹³ Sobre la oposición concreta, véase MURRAY (1958: 43-44); VAN NES (1963: *passim*); HUGHES FOWLER (1967: 20-21) y PETROUNIAS (1976: 91).

¹⁹⁴ MURRAY (1958: 29); TARKOW (1970 [1976]: 9).

¹⁹⁵ BURIAN (1974: 5-14); FERRARI (1974: 375-385); TARKOW (1970 [1976]: *passim*). MURRAY (1958: 29); OWEN (1952: 13); KITTO (1966: 8-12); GARVIE (1969: 130-132 y con abundante bibliografía); PETROUNIAS (1976: 85-91). La profundidad del dilema de Pelasgo prefigura el de Agamenón, como se ha notado con frecuencia: WINNINGTON-INGRAM (1961, 141-152), LESKY (1966, *passim*); HERINGTON (1970: 78-85).

pronuncia el héroe, acompañada por breves menciones, mayoritariamente en sentido amplio, a segmentos connotados pertenecientes al *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* (VARÓN ≠ MUJER) y al *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* (PARIENTE ≠ EXTRAÑO). Lo llamativo es que el dilema de Pelasgo se expresa exclusivamente por medio de la metáfora, y el plano del *illustrandum* del conflicto (la iluminación que permite decidir con justicia cuál es la mejor resolución ante dos alternativas que se presentan como males) aparece apenas esbozado por medio del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL: LA CAPACIDAD DE RESOLVER*, cuya única mención se ubica, también, en boca de Pelasgo.

La instancia más importante de la METÁFORA MARINA, fundamental para la interpretación semántica de la obra, es la del BUZO (407-409). Esta instancia del subsistema es la que permite, por otra parte, relacionarla como *illustrans* del mencionado *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Se trata casi de un empalme estructural de ambos subsistemas. En cuanto a la baja proporción de empalmes, la causa es precisamente la falta de oportunidad textual de pronunciar un conjunto diverso de imágenes que permitan una combinatoria más compleja. Todas estas imágenes están ubicadas en las resis, mientras que en los diálogos estíquicos aparecen las imágenes en sentido amplio y las no adscribibles al sistema. Toda la carga connotativa del discurso del rey está centrada en la METÁFORA MARINA, que abarca además todas las posibilidades semánticas de los componentes del subsistema: concretas y abstractas, positivas y negativas. Con respecto a la ambigüedad valorativa que se otorga a los núcleos sémicos a través de las imágenes, dicha ambigüedad está completamente ausente en el discurso del rey de Argos: su función consiste en remarcar el ABISMO que separa el PENSAMIENTO HUMANO del PENSAMIENTO DIVINO y, por tanto, una vez

decodificados los significantes que apuntan a ello, no hay ambigüedad posible, ni en el contexto de producción de la imagen ni en el de su recepción.

En Esquilo, los personajes que utilizan el lenguaje más sugestivo son los que enfrentan los dilemas más importantes. El hecho de que un personaje utilice palabras ominosas es índice de su falta de control sobre la situación que discute y que intenta superar. Existe una relación entre un dilema específico y una imagen particular utilizada en relación con éste.

El dilema de Pelasgo –dar o no asilo a las doncellas- tiene una presencia y profundidad que, una vez evidenciadas, invade completamente la pieza, y tal vez toda la trilogía. Ya sus primeras aseveraciones se refieren a la imaginería náutica. Con un comprensible grado de sospecha y aprehensión, recibe a las aterrorizadas Danaides en la costa de Argos (234ss). Es un rey que domina un territorio considerable, pero la única esfera geográfica sobre la que no ejerce ningún control es el mar (258ss). Así, en su primera referencia, la conexión de Pelasgo con el mar es negativa. El único dominio sobre el cual no se extiende su vasto poder¹⁹⁶. Por otra parte, insiste en que es gobernante de un estado democrático y que tiene un poder propio limitado por la soberanía popular (365-369, 397-401), de allí su cautela en la escena, que contrasta con su arrogancia y seguridad en la escena final.

Mientras el rey posee control sobre la situación (en la confrontación inicial con las Danaides), sus parlamentos son pobres en imágenes o lenguaje sugestivo. De hecho hay unas pocas imágenes pertenecientes a la serie de la fertilidad¹⁹⁷ que el argivo usa desde el comienzo (281, 318)¹⁹⁸. Pero sus interpretaciones erróneas

¹⁹⁶ El hecho de que el rey exprese verbalmente el gran interés en lo que puede o no puede hacer con el poder que tiene contribuye a desplegar, además, el motivo del poder divino y la impotencia humana, como ya hemos visto, de gran importancia en la obra.

¹⁹⁷ FOWLER (1967: 21).

¹⁹⁸ En este encuentro inicial son las Danaides las que usan imaginería construida por varios patrones entretreídos: fertilidad, toque y captura, persecución, náutica.

y su incapacidad para reconocer su gravedad también se hacen evidentes desde el comienzo. De hecho, discute la situación en términos imaginísticos cuyas implicancias y consecuencias no comprende¹⁹⁹.

El uso de la IMAGEN MARÍTIMA en 407-411²⁰⁰ (reino sobre el cual no tiene poder) para apuntar como *illustrandum* a la impotencia es, por tanto, inesperado, pero por completo coherente. De hecho, sugiere a un sujeto que se lanza tras algo inexplorado, difícil de captar, nuevo y extraño: LO OTRO. En el segundo pasaje, 438-442²⁰¹, el BARCO ENCALLADO implica no sólo impotencia, sino un final ominoso, lo cual es también muy apropiado para un gobernante cuyos dominios no llegan hasta el mar. En el tercer pasaje, 468-471, la NAVE está nuevamente en el MAR, atravesando sin duda AGUAS TURBULENTAS, y el BUZO se ha vuelto CAPITÁN²⁰². El rey, que ahora se hallan “entre la espada y la pared”, apunta con su imagen a un *illustrandum* que incluye ahora no sólo la impotencia humana sino las consecuencias políticas de su decisión, lo que le provoca gran angustia y ansiedad. El fantaseado cuestionamiento a su autoridad es reforzado por medio de la imagen dado que, dentro de ella, el rey ha abandonado el área sobre la que ejerce control e influencia.

Pero la METÁFORA MARINA utilizada por Pelasgo, está relacionada en una red de *illustrantia*, con la imaginería que utiliza a éstos como significantes de *illustranda* que forman parte de la IMAGINERÍA SEXUAL y del motivo de la FERTILIDAD, central para la caracterización de las Danaides.

De manera concreta se relacionan en las 8 ocasiones en que aparecen en la obra el lexema δόρυ y sus cognados: (135, 182, 743, 846, 852, 985, 987, 1007), El lexema se usa en sentido ambiguo, propio y figurado, apuntando en una segunda

¹⁹⁹ Lo mismo sucederá con el coro de *Ag*.

²⁰⁰ Ver especialmente VAN NES (1963: 163-164); SMITH (1965: 39).

²⁰¹ DUMORTIER (1935: 32); VAN NES (1963: 89-91); SMITH (1965: 44-46); GARVIE (1969: 154) y BURIAN (1974: 5-14).

²⁰² Véase VAN NES (1963:40-41).

visión al significado de FALO, que es una variante semémica incluida en el lexema δόρυ (LEÑO, MADERO, MÁSTIL, PALO), que a su vez funciona como metonimia de BARCO²⁰³. El BARCO, que era para las doncellas un medio de salvación al comienzo de la tragedia, es, antes del desenlace, el comienzo del terror. El BARCO pasará a representar exclusivamente a lo otro, el peligro, los egipcios, lo masculino.

Del mismo modo, pero en el otro extremo de la polaridad, el PUERTO que debería constituir la VAGINA del género femenino se imaginiza en su rechazo del δόρυ como ἀλίμενος χθών, TIERRA SIN PUERTO, desnaturalizada en su esencia, que apunta a la FERTILIDAD pero se ha encarnado como ESTERILIDAD. Esto se verifica en la metáfora que opera como empalme del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* con el *CUARTO SUBSISTEMA PRINCIPAL*, contenida en el pasaje 769-770.

En el caso de Dánao, LA METÁFORA MARINA ocupa prácticamente toda una resis del Episodio II (710-723).

Dánao²⁰⁴ es el BUEN PILOTO que ha llevado a la ESCUADRA de las Danaides al buen puerto de la patria de origen. Pelasgo es el MAL PILOTO al cual el MAR DE LAS CALAMIDADES hace zozobrar. Pero esa zozobra lo hace convertirse en un buzo para penetrar en ese mar y rescatar un PENSAMIENTO SALVADOR. El PUERTO sería un fin positivo para Pelasgo, cuyo poder reside en la TIERRA y para quien el mar implica el peligro de lo desconocido. Por el contrario, el PUERTO aparentemente positivo para Dánao resultará negativo al concluir la trilogía: las Danaides y él mismo se han refugiado en una trampa.

La imagen es utilizada por Dánao con total prescindencia de su propia relación con el motivo, y tiende a contraponer sus imágenes a las de Pelasgo

²⁰³ La interdependencia del significado naval y sexual aparece también en *Ag* 1442-1443., con gran ironía, en boca de Clitemnestra.

(ambas son complementarias). No tienen que ver con el empalme estructural con el problema del PENSAMIENTO DIVINO, dado que la concepción de Dánao de la relación entre dioses y hombres es por completo convencional y no implica el planteo de ningún problema. Dánao no es en absoluto consciente de su propia ὄβρις. Este conflicto, que aparece larvado en la primera pieza de la trilogía, es probable que se ubicara en las obras siguientes en la superficie discursiva. Dánao percibe sólo una parte de la realidad desplegada en la tragedia, y es por eso que el poeta otorga a sus imágenes una constante ambigüedad valorativa.

²⁰⁴ Sobre la tradición de Dánao como arquitecto naval, véase LINDSAY (1965: 80-81 y 410), con las fuentes correspondientes.

2.5 EL SISTEMA DE IMAGINERÍA EN LA ORESTÍA

Imposible sintetizar en una breve introducción a nuestro análisis específico las temáticas centrales y las problemáticas particulares que atañen a una obra poética de la dimensión -en extensión y profundidad- de la *Orestía*. Nos limitaremos a presentar un panorama bibliográfico que abarque las distintos abordajes de la crítica de uno de los monumentos de la literatura, griega y occidental.

Sin adentrarnos en los estudios de la trilogía incluidos en obras más generales sobre Esquilo, que ofrecemos, salvo contadas excepciones, en la bibliografía final, debemos mencionar en primer lugar las lecturas globales de *Ag*, *Cb* y *Eu*, que tocan los aspectos generales de su problemática: pensamiento político, ético, teológico; estructura dramática, relación con el resto de su obra²⁰⁵. Dentro de estas temáticas, un lugar especial merece la serie significativa política, religión, democracia y tragedia²⁰⁶. Una cuestión aparte está constituida por la TRILOGÍA como forma en sí misma, y cómo esta forma afecta el tratamiento del tema de las piezas²⁰⁷. Mencionaremos aquí unos contados estudios estrictamente literarios²⁰⁸, haciendo un apartado especial para la estructura dramática²⁰⁹.

Una de las temáticas favoritas de los críticos a lo largo del siglo veinte ha sido -y lo sigue siendo- el personaje de Agamenón, de quien se estudian de manera

²⁰⁵ KUHNS (1962); MCCALL (1972: 73-89); DODDS (1973: 45-63); GAGARIN (1976: 57-86); VELLACOTT (1977: 113-122); OTIS (1981); WINNINGTON-INGRAM (1983: 73-174); ROBERTS (1984); VELLACOTT (1984); GOLDHILL (1992);

²⁰⁶ THOMSON (1949 [1941]: 340-407); PODLECKI (1999 [1966]: 63-100); MACLEOD (1982: 124-144); COHEN (1986: 129-141); AZPARREN GIMÉNEZ (1991: 83-144); ROSE (1992: 185-265); BOWIE (1993: 10-31); MEIER (1993 [1988]: 102-137); GRIFFITH (1995: 62-129); ZAK (1995); ROCCO (2000: 177-216); GALLEGRO (2003: 421-488)

²⁰⁷ MÉAUTIS (1936); GROSSMANN (1970); GARVIE (1996: 139-148); VAN ERP TAALMAN KIP (1996: 119-138)

²⁰⁸ CONACHER (1987); HEATH (1987: 17-30); SOMMERSTEIN (1996: 169-296); MOREAU (1997).

²⁰⁹ SEECK (1984: 47-85); COURT (1994: 181-311)

central su culpa, su ὄβρις y su dilema trágico²¹⁰. Otro de los tópicos favoritos de los estudiosos consiste en el análisis de la teología en *Or* en general²¹¹ y el HIMNO A ZEUS en particular²¹².

Una línea de investigación particular ha sido en los últimos treinta años el estudio de la TEMÁTICA DE GÉNERO en la trilogía, en muchos casos por medio del establecimiento de su relación con el imaginario patriarcal, la política ateniense y la ideología democrática²¹³; en otra línea metodológica novedosa se estudian los personajes de la *Or* desde la teoría psicoanalítica más moderna²¹⁴. Más clásicos, aunque siempre vigentes, son los grandes problemas de la *Weltanschauung* esquieta tal como aparecen en la trilogía, sobre todo el planteo de la existencia y la cualidad de la justicia, la responsabilidad personal y el sentido del sufrimiento humano²¹⁵.

Una última recopilación bibliográfica se la dedicamos a la imaginería en la *Or*²¹⁶. Cuestiones puntuales sobre cada una de las piezas, desde detalles estilísticos hasta técnicos y temáticos, se ofrecen en la **BIBLIOGRAFÍA FINAL**.

²¹⁰ GOLDEN (1961: 156-167); LLOYD-JONES (1962: 177-189); OLIVEIRA-PULQUÉRIO (1969-1970: 365-377); SIMPSON (1971: 94-101); DOVER (1973: 58-69); SMITH (1973: 1-11); EWANS (1975: 17-32); TYRRELL (1976: 328-334); EDWARDS (1977: 17-38); NORTH (1977: 33-45); OTIS (1981: 3-11); MERIDOR (1987: 38-43); KONISHI (1989: 210-222); DREW GRIFFITH (1991: 173-177)

²¹¹ FONTENROSE (1971: 71-109); WILKENS (1974: 139-180); WHALLON (1997).

²¹² DAWE (1966: 1-21); BERGSON (1967: 12-24); WILKENS (1974: 119-138); CLINTON (1979: 1-19); JONES (1980); SMITH (1980)

²¹³ GAGARIN (1976: 119-138), RABINOWITZ (1984: 159-191); GOLDHILL (1984); ZEITLIN (1984 [1978]: 159-191); LORAUX (1985: *passim*); DEFOREST (1993: 129-148); REHM (1994: 43-58); CRESPO (1997: 94-106); WOHL (1998: 57-118); ZELENAK (1998: 59-72); MCCLURE (1999: 70-111); CRESPO (2000: 67-108).

²¹⁴ CHAPLIN (1986); ALAUX (1995: 113-162); MARITAN (1996).

²¹⁵ UNTERSTEINER (1955: 520-598); HAMMOND (1972: 90-105); BECK (1975: 63-108); GAGARIN (1976: 139-150); RABEL (1979: 181-184); GOLDHILL (1984: 169-176); MOREAU (1986: 245-291); NEUBURG (1986); NERI (1997: 17-23)

²¹⁶ DUMORTIER (1935: 71-113); GOLDEN (1958: 75-141); WHALLON (1958: 271-275); LEBECK (1963); PERADOTTO (1964: 378-393); YOUNG (1964: 1-23); ZEITLIN (1965: 463-508); SCOTT (1966: 459-471); ZEITLIN (1966: 645-653); PERADOTTO (1969: 237-263); VEDA (1970: 30-39); LEBECK (1971); MCCALL (1972: 106-123); RUSSO (1974); FERRARI (1977: 1-45); VERNANT y VIDAL-NAQUET (1987 [1972]: 135-160); PETROUNIAS (1976: 129-316); TARKOW (1980: 153-

2.5.1 ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DE LA CONSTITUCIÓN DEL UNIVERSO

CONCEPTUAL ESQUILEO Y SU PLASMACIÓN EN LA ORESTÍA

Si hemos seguido hasta este punto la organización de los sistemas de imaginaria de *Pe*, *Se* y *Su*, se torna evidente que los componentes de estos sistemas no sólo reflejan un modo concreto de organización familiar, parental y social, sino que vehiculizan una serie de formas conceptuales que pertenecen a los sectores intelectuales (artistas, literatos, filósofos y políticos) de la sociedad ateniense que, además, forman parte del imaginario global derivado del modelo de organización patriarcal del occidente antiguo.

La puesta en escena de conflictos relacionados con la organización social y, especialmente, con la posición relativa de varones y mujeres en dicha organización es la manera más directa de incluir en la estructura del texto dramático esta segunda estructura significativa -las oposiciones organizadoras del universo conceptual-. La puesta en escena de estos conflictos es, por tanto, uno de los núcleos de interés del dramaturgo de Eleusis.

Ahora bien, la materia prima de la tragedia de Esquilo es el relato mítico. En este sentido, no compartimos el punto de vista según el cual el mito -y más aun si se trata de mitos fundacionales- da cuenta exclusivamente de un estado de cosas originario -ahistórico o prehistórico-, que “explica” o “simboliza” los fundamentos de las creencias y las prácticas sociales²¹⁷. Por el contrario, apoyamos la teoría de que el mito no habla sólo de la historia, sino que vehiculiza también un mensaje siempre contemporáneo a los sujetos receptores, cuya función consiste en legitimar el orden social existente. Los mitos y otras reducciones simbólicas, como el imaginario colectivo, dan sentido a las prácticas sociales, las representan²¹⁸. “La

165); GARSON (1983: 33-39); TRACY (1986: 257-260); JARKHO (1997: 184-199); HEATH (1999: 17-47)

²¹⁷ Una muestra de ello es la postulación de la existencia de un **matriarcado primitivo**. *Vide infra*.

²¹⁸ Cf. al respecto el análisis realizado por HERITIER (1996: 217-221).

necesidad de recordar, reavivar y asegurar la continuidad del orden social constituido ubica al relato mítico como un instrumento privilegiado de regulación social²¹⁹. Por consiguiente, “*es una especificidad del sistema mítico el asegurar simultáneamente la provisión del sentido globalizante -la explicación del mundo y de las cosas- y la imposición del sistema de jerarquías y poderes²²⁰*”.

Pero en la tragedia ática aparece un nuevo “relato” del mito heroico, donde los héroes protagonistas están puestos en duda, cuestionados en su accionar, sus formas de pensamiento y sus valores individuales²²¹. Es la literatura, entonces, -y la tragedia ante todo, que es literatura política- la que tiene la posibilidad, a través de personajes diseñados desde una enunciación individual y consciente -la del dramaturgo-, de reafirmar, discutir o problematizar las prácticas sociales, la organización política y los sistemas éticos y religiosos.

Las representaciones dramáticas atenienses eran un acontecimiento religioso y político, y el universo conceptual que en ellas se pone en acto por medio de la reformulación de los mitos fundacionales del pueblo griego, objetivada y proyectada a un receptor inmediato o mediato, puede así convertirse en un nuevo “mito” que refuerza, legitima e incluso influye en la configuración del imaginario colectivo²²².

En el caso de Esquilo en general, pero sobre todo en las piezas que componen la *Or* en particular, lo que se pone en cuestión es la POSIBILIDAD DE LA JUSTICIA en todos los órdenes del mundo y lo que se rescata y valora desde la posición de enunciación es la armonía y el equilibrio en todos los niveles de la realidad. Esta puesta en cuestión es el núcleo alrededor del cual se estructura su UNIVERSO CONCEPTUAL, que se expresa a través de postulados teológicos, éticos y políticos y se plasma en el SISTEMA DE IMAGINERÍA que estudiaremos a continuación.

²¹⁹ CHEJTER (1992: 131).

²²⁰ ANSART (1989: 99).

²²¹ Cf. VERNANT-VIDAL NACQUET (1987 [1972], cap. 1 y 2).

²²² Cf. las reflexiones que al respecto hace ZEITLIN (1984).

2.5.2 LA IMAGEN CENTRAL DE LA ORESTÍA

LA CARNE TIERNA DE UNOS NIÑOS ES EL PLATILLO DE UN BANQUETE CANÍBAL OFRECIDO A UN PADRE QUE EXECRA A SU LINAJE HASTA LA ÚLTIMA GENERACIÓN. UNA TIERNA DONCELLA, ELEVADA AL ALTAR COMO UNA CABRITA, MANCHA A SU PADRE CON LA SANGRE DE LA HERIDA DEL DEGÜELLO Y CON LA MIRADA DESGARRADORA DE SUS OJOS. CON LOS OJOS MALDICE A SU ESTIRPE, Y PRIMERO DE TODOS, AL TORO CONQUISTADOR DE TROYA.

UNA ERINIA EN CUERPO DE MUJER, UNA PERRA GUARDIANA AGAZAPADA EN EL PALACIO, CLAVA EL HIERRO EN LA CARNE DEL TORO. SU SANGRE ES UNA LLUVIA BENÉFICA QUE SALPICA A LA ERINIA TRIUNFANTE. UNA OVEJA INOCENTE YACE JUNTO AL MACHO, AL PIE DE LA TINA DEL SACRIFICIO. LA MUJER ERINIA ES UNA LEONA, QUE REINARÁ EN LA SELVA DE ARGOS ENCARAMADA EN EL TRONO DEL NOBLE LEÓN.

UN CACHORRO DE SERPIENTE REGRESE DEL EXILIO. ES EL HIJO DE LOS LEONES, QUE VUELVE POR SU TRONO. ES UNA SERPIENTE QUE SACRIFICARÁ A SU MADRE DRAGONA, CLAVÁNDOLE EL HIERRO COMO UN COLMILLO. SU MANO ESTÁ DIRIGIDA POR EL PITIO, EL GRAN MATADOR DEL DRAGÓN.

LA SERPIENTE ES AHORA UN CERVATILLO. UNA JAURÍA DE HORRENDAS PERRAS VENGADORAS LO PERSIGUE PARA CAZARLO Y BEBER DE SU SANGRE. ABRAZADO A LA ESTATUA DE LA VIRGEN SIN MADRE, EL CIERVO APELA AL JUICIO DE LA LEY DEL PADRE. LA CARRERA DEBE TERMINAR; LA SANGRE, DEJAR DE FLUIR; EL PADRE, PREVALECER. LA DULCE PERSUASIÓN TRANSFORMA LA NOCHE EN LUZ DE UN DÍA GLORIOSO.

ÉSTA ES LA IMAGEN CENTRAL DE LA ORESTÍA.

2.5.3 ACLARACIONES PREVIAS: LA PRESENTACIÓN DEL MATERIAL

Un despliegue, aunque fuera esquemático y muestral, del enorme material que comporta la estructura del sistema poético-significante de la *Or*, correspondería a una tesis en sí misma. Su presentación analítica excede, por tanto, los objetivos de nuestro trabajo. Para el registro exhaustivo, con referencias textuales, de cada serie imaginativa, remitimos principalmente a PETROUNIAS²²³. Para el estudio de series imaginativas o aun imágenes individuales, a la bibliografía específica anteriormente citada. Para una hermenéutica de la creación de sentido que se deriva de la plasmación de un sistema de imaginaria, consideramos que los estudios de LEBECK, ZEITLIN, RABINOWITZ y GOLDHILL²²⁴ continúan siendo de gran importancia.

Por nuestra parte, dispondremos nuestro estudio en dos partes:

- a) una *PRESENTACIÓN GLOBAL Y ESTRUCTURAL* de todos los sistemas de la trilogía considerados en su conjunto, obedeciendo a la concepción unificadora con la que el poeta compuso sus obras. Es una presentación extensa pero a la vez esquemática, sin aparato erudito, que refleja en gran medida nuestra interpretación del sentido del texto;
- b) el *ANÁLISIS PUNTUAL DE DOS SERIES IMAGINATIVAS* relacionadas con la oposición VARÓN ≠ MUJER y que estudian dos aspectos parciales de la presentación de dos personajes centrales de la trilogía: **Clitemnestra** e **Ifigenia**. Esta selección apunta al núcleo de nuestra interpretación general de la *Or*, esto es, la simbolización de un complejo proceso de constitución de la ideología de la democracia ateniense a través de un juego de tesis y antítesis entre sistemas de valores y de concepciones imaginarias que se plasman, básicamente, en la mencionada oposición genérica y que, por medio del juego

²²³ PETROUNIAS (1976: 127-300).

²²⁴ LEBECK (1971), ZEITLIN (1984 [1978]: 159-194), RABINOWITZ (1981: 159-191) y GOLDHILL (1984).

del desarrollo dramático, tienden a armonizarse -en un equilibrio inestable- en una nueva legalidad que las contenga.

2.5.4 LA ESTRUCTURACIÓN GENERAL DEL SISTEMA

Las obras del *CA* analizadas hasta el momento se apoyan en una oposición básica compuesta por las polaridades de un eje semántico. En la *Or*, el sistema semémico se apoya en una variante de esta oposición: se trata de un lexema, " ΔIKH ", el cual, de acuerdo con las marcaciones positiva o negativa que adquieran sus rasgos connotativos, se despliega en dos sememas opuestos y complementarios dentro del mismo lexema: $\Delta IKH = \{JUSTICIA\}$; $\Delta IKH = \{VENGANZA\}$.

La ambigüedad semántica de este término y las distintas acepciones que adquiere a lo largo del desarrollo dramático organizan el sistema semémico de las piezas de la trilogía. En efecto, los dos sememas opuestos incluidos en el lexema ΔIKH constituyen el motivo organizador que desencadena *TRES GRANDES SUBSISTEMAS PRINCIPALES* cuyos segmentos imaginativos consisten en oposiciones bipolares. De la misma manera, cada uno de los *SUBSISTEMAS PRINCIPALES* presenta varios subsistemas secundarios. Los constituyentes de éstos últimos, también opuestos bipolarmente, se hallan simétricamente ubicados en el **SISTEMA GENERAL**, se oponen bipolarmente par a par e incluyen diversas series imaginativas derivadas.

Cada uno de los subsistemas no presenta un predominio absoluto a medida que se suceden las actancias de las obras: todos los subsistemas están presentes, aunque uno u otro van apareciendo en primer plano de acuerdo con las exigencias del desarrollo dramático, acompañados por la presencia secundaria de los demás. El subsistema "protagonista" se detecta por la aparición de las imágenes en sentido estricto estadísticamente preponderantes en cada momento actancial, mientras que el resto suele presentarse por medio de empalmes con el subsistema "protagonista" y a través del despliegue de segmentos de campos semánticos marcados.

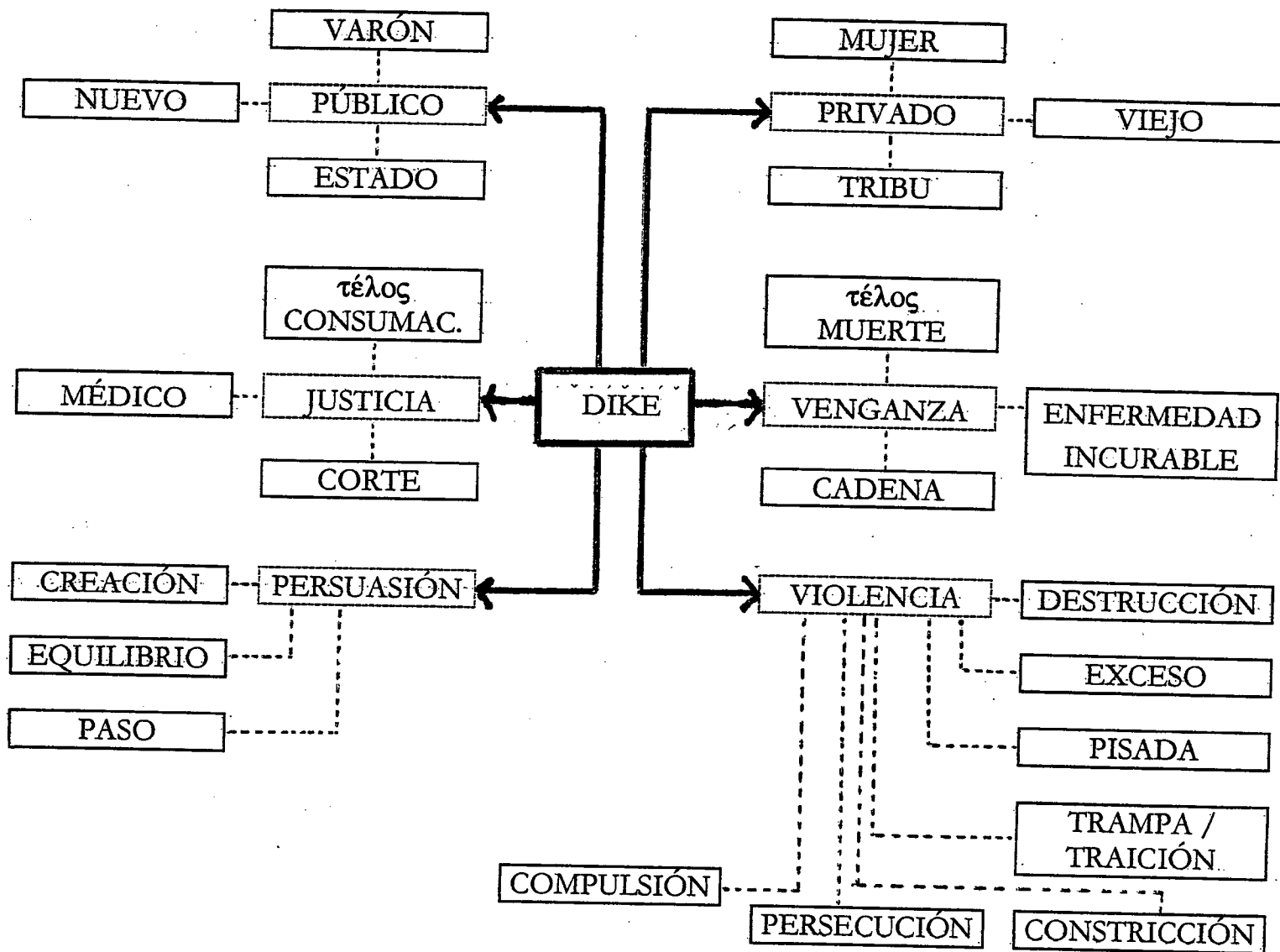
El modo de construir la estructura significativa, y por tanto el plano hipersemémico, es paralelo al de *Su*, y, como veremos, al de *Pr*, esto es, a las tragedias cronológicamente más cercanas a la *Or*: Se presenta un estado de cosas donde se verifica un *quiebre*, una *desarmonía*, una *falla* que desencadena ὕβρις, culpa, desastre y muerte. A esto se le opone una NUEVA FUERZA, en principio visualizada como *desconocida*, *amenazante* y *sacrílega*, cuyo triunfo se logra con *violencia* pero que luego prueba su *necesidad* y su *justicia*.

El triunfo de este nuevo estado de cosas implica en todos los casos una estructuración renovada de los elementos del sistema, una nueva armonía donde puedan convivir, redimensionadas en su función y jerarquía, las fuerzas que en el estadio anterior se comportaban como enemigas.

2.5.5 Los TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES

Los TRES SUBSISTEMAS PRINCIPALES se estructuran en torno de dos ejes. El *primer eje* organiza la marca semántica **positivo/negativo**: el eje positivo se halla a la izquierda de los cuadros; el negativo, a la derecha. El punto de referencia de la marca +/- no es la subjetividad de los personajes que utilizan los lexemas correspondientes en sus discursos; ni aun los cantos corales tantas veces señalados como portavoces del autor (es evidente que el autor no adopta el punto de vista del coro ni en *Cb* ni en *Eu*), sino la concepción general del sistema hipersemémico –el universo conceptual– que funciona como cara significativa del sistema semémico. Esta concepción general sólo puede obtenerse luego del análisis integral del texto, y, sin duda, coincide con la cosmovisión ideológica (política, filosófica y religiosa) del autor. Sólo algunos segmentos corales de *Ag* pueden considerarse portavoces del autor y su universo conceptual, es decir, su "mensaje"²²⁵.

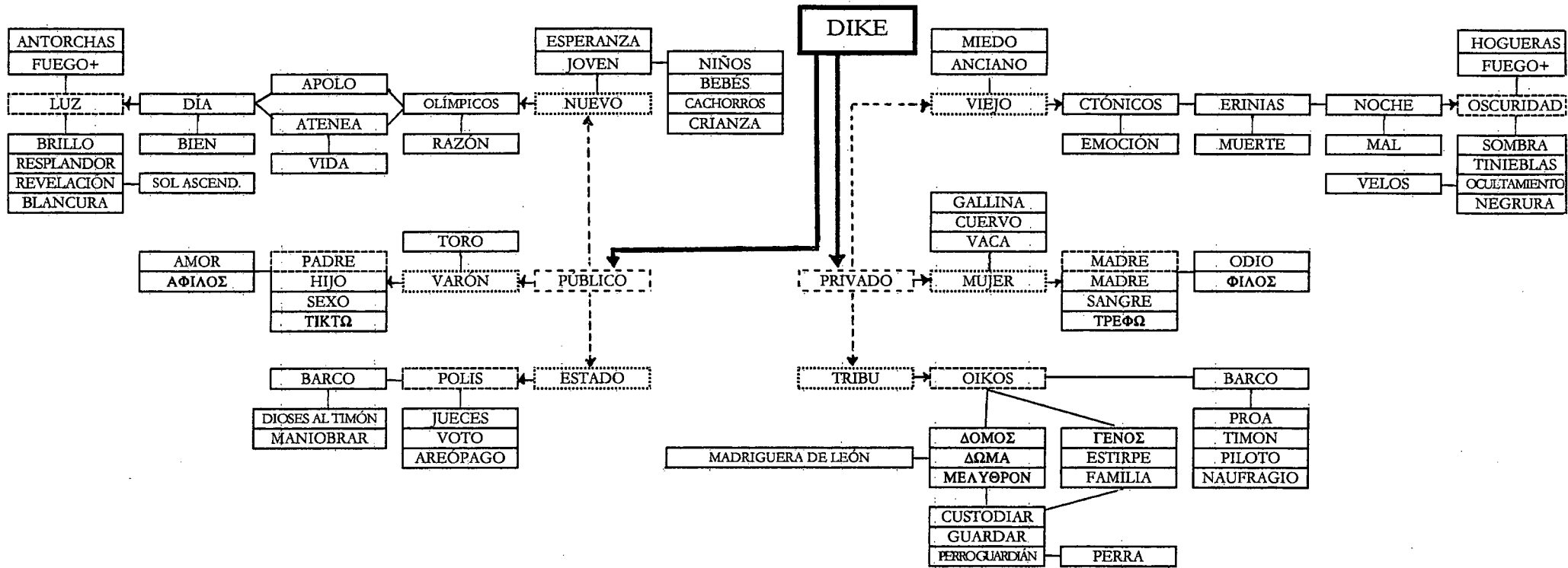
²²⁵ Con respecto a este punto, véase el análisis correspondiente al par semémico πάθος/μάθος en el capítulo 9.



Tal como puede apreciarse en los cuadros, los ejes no están cuantitativamente proporcionados: el eje **negativo** predomina ampliamente sobre el **positivo**, lo que se verifica sobre todo en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Esto ocurre porque la estructura de superficie de la trilogía presenta de manera preponderante las consecuencias negativas de las fallas que provienen de la naturaleza humana, y sólo aparecen los rasgos positivos de manera aislada, como anticipaciones del cambio cualitativo que se dará en esa misma naturaleza, que se producirá en el camino del *πάθει μάθος* y que se manifiesta simbólicamente en la estructura semémica por el viraje sémico y la armonización del plano divino. Se representa así el carácter evolutivo de las sociedades humanas. No obstante, esa evolución -que se plasma en las instituciones jurídicas, políticas y religiosas- nunca es completa. Más adelante volveremos sobre este aspecto.

El segundo eje del sistema es la bipolaridad **abstracción/concretización**. La máxima abstracción se ubica al tope del cuadro de la página anterior, en el *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, y esto se manifiesta estilísticamente a través de la preponderancia del *illustrandum* sobre el *illustrans* y del campo semántico sobre la figura. A medida que se descende en la organización del esquema, se aprecia una progresiva concretización de las imágenes, que se manifiesta, por el contrario, por medio del crecimiento de segmentos de *illustrantia* y la aparición de numerosas imágenes en sentido estricto. Acompañando el proceso de concretización, se verifica en el cuadro un progresivo descenso de los *illustrantia* en un eje que podría denominarse de **sublimación/degradación**: los semas de **humanización** que predominan en el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se van degradando hasta la absoluta **animalización** en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Puesto que las imágenes relacionadas con la **animalización** son preponderantes en el sistema total, esto implicará un alto nivel de semejanza con *Pr*.

2.5.6 El PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL: PÚBLICO ≠ PRIVADO



El *PRIMER SUBSISTEMA PRINCIPAL* se organiza alrededor de la oposición básica **PÚBLICO ≠ PRIVADO**. Es un subsistema muy restringido en cuanto a sus *illustrantia*, pero de amplia extensión en cuanto a la incidencia que tienen en el *corpus* total los constituyentes de sus campos semánticos marcados. Sus subsistemas secundarios presentan segmentos a lo largo de toda la trilogía, pero es especialmente en *Eu* donde el subsistema en su conjunto se manifiesta en la superficie del texto como *illustrans* expreso del aspecto político-institucional del sistema hipersemémico.

Cada uno de los polos del subsistema desarrolla tres subsistemas secundarios que, al igual que el *SUBSISTEMA PRINCIPAL*, oponen binariamente sus elementos constituyentes.

2.5.6.1 El primer subsistema secundario: NUEVO ≠ VIEJO

El primer subsistema secundario se estructura en torno de la oposición **NUEVO ≠ VIEJO**, de la que derivan diversas series imaginativas terciarias. Refleja semánticamente el conflicto mítico-religioso entre **DIVINIDADES OLÍMPICAS** y **DIVINIDADES CTÓNICAS** y pone en la superficie de las tragedias un tema que recurrirá en el siguiente subsistema secundario: la coexistencia o sucesión temporal de ambos tipos de religiosidad en el contexto **SOCIEDAD AGRARIA ≠ SOCIEDAD GUERRERA Y FEUDAL**. Lo **VIEJO** o **ANTIGUO** desencadena la serie **DIOSES CTÓNICOS/ERINIAS** como *illustranda*. Sus *illustrantia* son la **NOCHE** (como encarnación del MAL) y la **MUERTE**. Por su parte, la **NOCHE** (que presenta su doble aspecto de divinidad primordial y fenómeno físico) inicia la serie figurada de la **OSCURIDAD**, con sus constituyentes **SOMBRA/TINIEBLAS/OCULTAMIENTO** → **VELOS/NEGRURA**. La **OSCURIDAD** es alumbrada por el **FUEGO** en su **valencia negativa**, representado en el plano del *illustrans* por la posta de **HOGUERAS** del Episodio I de *Ag*.

En este polo de lo VIEJO, que se ha descrito en su aspecto abstracto-objetivo, se imaginiza como derivación concreto-objetiva el ANCIANO como *illustrans* de la "estructura en retirada", encarnada en los ancianos del Coro de *Ag* y las Erinias como "viejas doncellas" en *Eu*. La derivación afectivo-subjetiva de este polo del subsistema es la EMOCIÓN (*illustrans* de la irracionalidad y la desarmonía) en el plano divino, y el MIEDO (turbación, preocupación, angustia) en el plano humano.

En el segundo polo significativo de este primer subsistema secundario se encuentra el semema NUEVO, que desencadena la serie paralela y opuesta al polo anterior: OLÍMPICOS/APOLO-ATENEA; el *illustrans* DÍA (como encarnación del BIEN) y la VIDA. El FUEGO se conjuga con la LUZ en su **valencia positiva**, representado como *illustrans* por la procesión de ANTORCHAS del Éxodo de *Eu*. e inicia la subserie figurada BRILLO/RESPLANDOR/ REVELACIÓN/BLANCURA. En el plano concreto-objetivo se presenta el semema JOVEN, relacionado, por una parte, con Orestes y Electra, y por otro, con los jóvenes dioses uranios; en el aspecto subjetivo-afectivo, el sentimiento connotado es la ESPERANZA y la preponderancia de la RAZÓN y la obediencia a la ley del Padre por sobre la pasión y la emoción irracional, es decir, el triunfo de la armonía sobre la desarmonía interior.

2.5.6.2 El segundo subsistema secundario: VARÓN ≠ MUJER

El segundo subsistema secundario se estructura en torno de la oposición **VARÓN ≠ MUJER** e incluye varias series subordinadas. Refleja semánticamente el problema de la constitución de las sociedades antiguas en torno de la oposición PATRIARCADO ≠ MATRIARCADO (construcción que consideramos en gran parte producto del propio imaginario patriarcal)²²⁶ y pone en la superficie del drama el

²²⁶ La existencia de un **matriarcado primitivo** es un postulado debido a Johann J. BACHOFEN (*Das Mutterrecht*, Stuttgart, 1861). Su teoría ha sido actualmente desestimada por completo por la antropología y la historia. Una excelente discusión sobre este punto se encuentra en

tema de la coexistencia o la sucesión temporal de distintos modos de organización familiar, parental y social (matrilinealidad, matrilocidad) y, paralelamente, la amenaza de la supervivencia de elementos del constructo -imaginario- denominado MATRIARCADO dentro de la estructura triunfante del patriarcado en el contexto de la fusión cultural mediterráneo/indoeuropea.

En el polo de la MUJER, que asume la **marca semántica negativa**, se ubica la serie MADRE/SANGRE/CRianza (τρέφω). El semema MADRE desencadena los segmentos relacionados con la preponderancia de la naturaleza, la sangre (filiación), el vínculo físico (*parentesco*), la parición y la crianza (τρέφω), es decir, de la φύσις, por sobre el νόμος (la *convención*, la *estructura simbólica*, el *matrimonio*, el *pacto* y el *juramento*). Esta serie, situada en un plano abstracto-objetivo, se refleja en el plano subjetivo-afectivo por medio de la serie ODIO y sus cognados, que se relaciona con la serie φίλος y sus cognados por medio de una marca sémica positiva o negativa que se define por el contexto inmediato de la imagen.

En efecto, en cuanto φίλος es utilizado en su acepción de "amigo", "querido", "adepto", "ser querido en sentido amplio", adquiere una marca positiva y de hecho debería figurar como dependiente del polo opuesto de la bimetración. No obstante, si la marca contextual indica que φίλος apunta como semema al significado "ser querido en sentido estricto", es decir "pariente", "perteneciente al mismo γένος", este lexema se encuentra ligado al motivo de lo PRIVADO, esto es, la herencia insoslayable de la culpa y/o la venganza de la sangre derramada. En este sentido, el AMOR *desmedido* por el γένος y la estructura parental basada en la sangre trae como consecuencia el ODIO y la negatividad del semema φίλος.

La MUJER que no ha aceptado el rol subordinado y pasivo que le depara la estructura familiar patriarcal recibirá una serie de *illustrantia* de carga sémica

GEORGOUDI (1993). Cf. además las afirmaciones de LEFKOWITZ (1993: 49): "Los mitos sobre sociedades matriarcales en el mundo antiguo (por ejemplo, las Amazonas) fueron originariamente creados sólo para indicar cuán malas pueden ser las cosas cuando las mujeres toman el control".

negativa que apuntan a su degradación esencial. Esto se refleja, por una parte, en la serie GALLINA/CUERVO/VACA, donde predomina la operación metasemémica de **naturalización/animalización** y, por otro lado, en una serie de empalmes con el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* donde a la **animalización** se suma la **monstruosidad**²²⁷.

En el polo opuesto de la bimembración aparece el *illustrandum* VARÓN, que asume la marca semántica positiva y desencadena la serie PADRE/HIJO/SEXO/GENERACIÓN. El semema PADRE nuclea los *illustranda* relacionados con la preponderancia del pacto exogámico, la estructura filial HIJO/HIJA, el vínculo simbólico por sobre el físico, la valoración del género (SEXO) por sobre el parentesco matrilineal (SANGRE), el acto de engendrar (SIMIENTE, *τίκτω*) por sobre el acogimiento y la nutrición (ÚTERO, PARICIÓN, AMAMANTAMIENTO), el νόμος sobre la φύσις.

Del lado del VARÓN como *illustrans* de la armonía, la ley y la racionalidad en el plano abstracto-objetivo, se ubica como contrapartida afectivo-subjetiva el AMOR y sus cognados, y se opera la misma ambigüedad semántica con ἄφιλος y sus cognados: en tanto el contexto ubica el término como "des-amorado" asume una **marca negativa**, mientras que si lo carga semémicamente como "no parental", "por sobre el vínculo de sangre matrilineal", adquiere un **sema positivo**.

En tanto representante de toda la carga positiva del subsistema secundario, el *illustrandum* VARÓN recibe una serie de *illustrantia* igualmente marcados, el principal de los cuales es TORO, símbolo proverbial de fuerza y virilidad relacionado con las divinidades solares, olímpicas, masculinas. Un segundo conjunto de *illustrantia* son las imágenes fuera de sistema que constituyen la tramposa descripción del "varón ideal" del imaginario de la sociedad patriarcal, pronunciada por Clitemnestra en 896-901 de *Ag*.

²²⁷ Analizaremos este empalme estructural más adelante.

2.5.6.3 El tercer subsistema secundario: ESTADO ≠ TRIBU

El tercer subsistema secundario se estructura en torno de la oposición abstracta **ESTADO ≠ TRIBU**. Refleja semánticamente el problema de la constitución política de la sociedad en su pasaje de la organización tribal, donde el poder y la justicia son asuntos PRIVADOS, a la organización estatal, donde la πόλις posee instituciones *públicas* que se encargan de la administración de los asuntos de la *comunidad* que son, precisamente, *decididos en común*, tal como se plantea en 844-847 de *Ag*, y donde la justicia depende de la ley (νόμος) y no de la compulsión de la sangre.

Este tercer subsistema está poco desarrollado en cuanto a la cantidad de estructuras dependientes, pero presenta un gran número de segmentos en sus campos semánticos marcados. La oposición binaria central es πόλις ≠ οἶκος. La πόλις, poco representada en cuanto al número de incidencias, desencadena la serie JUECES/VOTO/AREÓPAGO. El οἶκος es uno de los lexemas que desarrolla con mayor amplitud su campo semántico, con la serie δόμος/δῶμα/μέλαθρον/στέγος, metaforizada a su vez como MADRIGUERA DE LEÓN. Pero el οἶκος y su serie actúan a su vez como *illustrantia* de los *illustranda* γένος/ESTIRPE/FAMILIA/RAZA. Es así como el οἶκος mediatiza al γένος, alejándolo del plano explícito de la estructura textual y de la posición sémica abstracta.

La única metáfora atribuida como *illustrans* a ambos polos de la oposición y que adquiere marca sémica de signos opuestos es el BARCO. Es una de las imágenes favoritas de Esquilo; remite al motivo tradicional de la NAVE DEL ESTADO y se encuentra en todas las obras a él atribuidas. En el polo positivo de la bimetración, el BARCO es la πόλις que se gobierna bajo las leyes de los dioses, lo que se metaforiza por traslación ubicando a los DIOSES AL TIMÓN, MANIOBRANDO para salvar la embarcación de la tormenta y el naufragio. En el polo opuesto, el BARCO metaforiza al οἶκος, al γένος, a la ESTIRPE DE ATREO; el γένος es un MAL

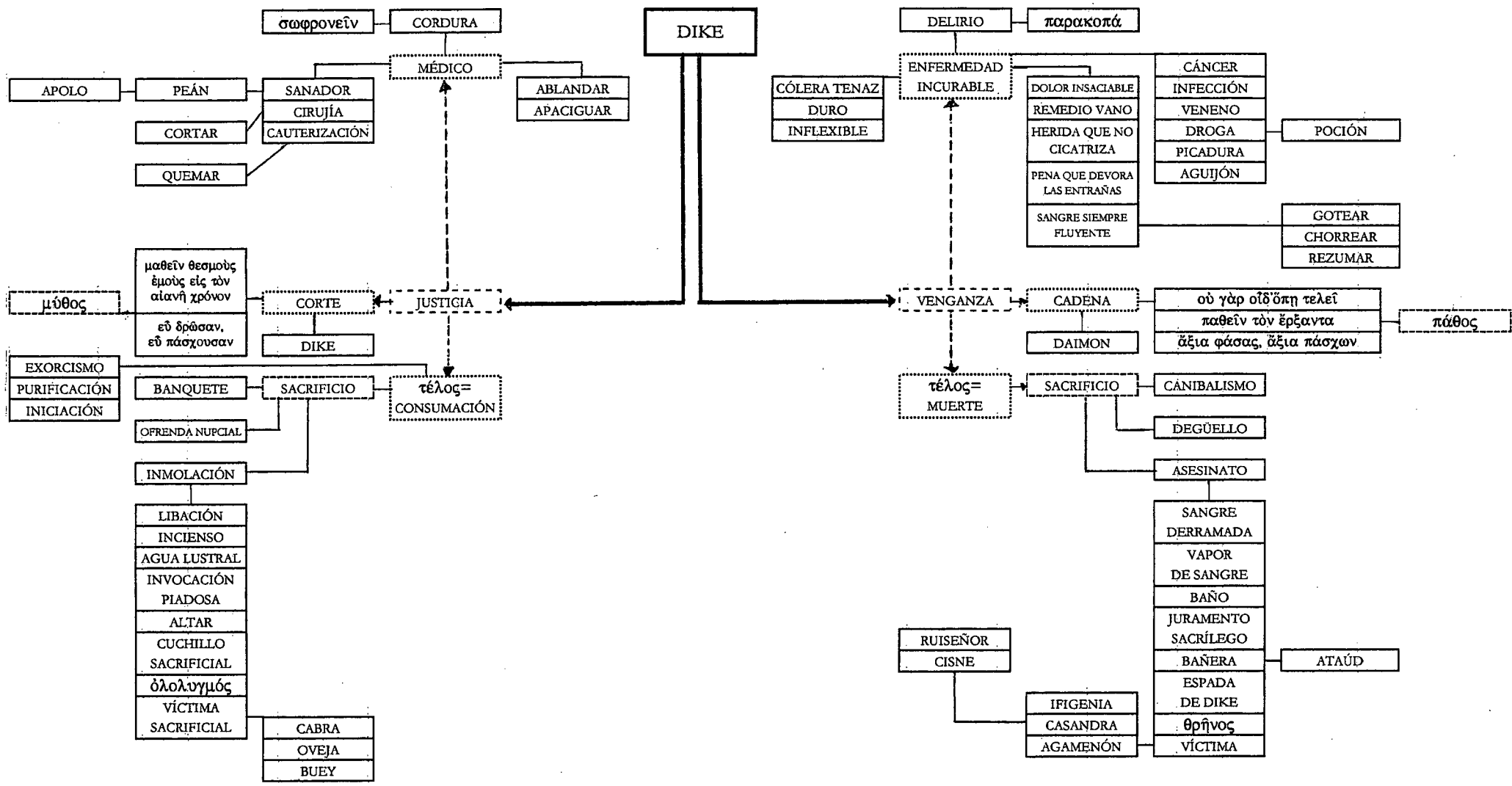
PILOTO que no gobierna el TIMÓN ni endereza la PROA. El resultado es el NAUFRAGIO.

El motivo del οἶκος desencadena, por medio de la serie terciaria de la acción de CUSTODIAR/GUARDAR, la imagen del PERRO GUARDIÁN, que remite en realidad a Clitemnestra como PERRA TRAIIDORA.

2.5.7 El SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL: JUSTICIA ≠ VENGANZA

El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* se organiza alrededor de la oposición básica JUSTICIA ≠ VENGANZA. Es un sistema bien balanceado en cuanto al número de componentes de campos semánticos y de figuras, pero en él comienza la desproporción cuantitativa entre los polos positivo (minoritario) y negativo (mayoritario), que se extiende aun más ampliamente en el *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*. Sus subsistemas secundarios están representados en toda la trilogía, pero su papel más connotado y estructurado se encuentra en *Ag*, a excepción de su tercer subsistema secundario, que se va haciendo más explícito a medida que avanza la trilogía y el sistema hipersemémico va apareciendo ante los ojos y el entendimiento del espectador/ lector.

En este *SEGUNDO SUBSISTEMA* es donde se presenta específicamente la ambigüedad significativa de la oposición básica del sistema, ya que el par bipolar JUSTICIA ≠ VENGANZA no es más que las dos valencias (positiva y negativa) del lexema ΔΙΚΗ. La ΔΙΚΗ como VENGANZA será preponderante casi hasta el final de la trilogía, y a pesar de estar marcada semánticamente como positiva en la superficie del discurso, un proceso de inversión sémica la transformará en JUSTICIA cuando el designio de Zeus se haga evidente por medio de la orden de Apolo y la intervención de Atenea. El *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL* organiza tres subsistemas secundarios.



2.5.7.1 *El primer subsistema secundario: MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE*

El tercer subsistema secundario está conformado por las imágenes opuestas **MÉDICO ≠ ENFERMEDAD INCURABLE**. Es otro de los grupos de *illustrantia* favoritos de Esquilo y presentes en toda su obra conservada. Nuevamente los términos de la bimetración se ubican en los polos **positivo** y **negativo** del eje sémico. El motivo del **MÉDICO** en el polo positivo aparece en pocos segmentos, casi todos de *Ag* y aludiendo como *illustrans* a APOLO como PEÁN y SANADOR o al propio rey Agamenón como CIRUJANO que apelará a las operaciones de QUEMAR y CORTAR (CAUTERIZACIÓN y CIRUGÍA) con tal de cumplir con sus objetivos (si éstos se ubican desde el punto de vista autoral en un eje de marca positiva o negativa es un problema dejado por el propio poeta a la libre interpretación del espectador/lector) en los versos centrales de la tragedia, 848-850. Desde el punto de vista subjetivo, la imagen del **MÉDICO** genera la CORDURA en el ámbito psíquico - espiritual, representada por el semema $\sigma\omega\phi\rho\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$ y sus cognados, que se alcanza como resultado de las acciones de ABLANDAR y APACIGUAR.

El motivo del polo opuesto, la **ENFERMEDAD INCURABLE**, tiene amplio desarrollo en toda la trilogía y presenta un considerable número de *illustrantia*. Combina en sus segmentos, casi con carácter fusional, elementos relacionados con el subsistema de la CADENA, haciendo alusión a circunstancias que se desarrollan una y otra vez en el tiempo sin posibilidad de detenerse: DOLOR INCURABLE/REMEDIO YANO [INÚTIL]/HERIDA QUE NO CICATRIZA/PENA QUE DEVORA LAS ENTRAÑAS/SANGRE SIEMPRE FLUYENTE. Este último constituyente se empalma generalmente con la SANGRE DERRAMADA del tercer subsistema secundario y genera la subserie GOTEAR/CHORREAR/REZUMAR. Por otra parte, la SANGRE DERRAMADA EN TIERRA se relaciona con el tema de la *caída en tierra*

sacrilega, es decir, con el motivo de la *perversión de lo santo* del **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL**.

Varios *illustrantia* metaforizan secundariamente la **ENFERMEDAD INCURABLE**: CÁNCER/INFECCIÓN/VENENO/DROGA-POCIÓN y, como empalme con el motivo del ATAQUE del **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL**, los sememas PICADURA/AGUIJÓN. En el ámbito psíquico espiritual, la **ENFERMEDAD** se metaforiza como DELIRIO, παρακοπά, y genera una última subserie DURO/INFLEXIBLE/CÓLERA TENAZ.

2.5.7.2 *El segundo subsistema secundario: CADENA ≠ CORTE*

El segundo subsistema secundario está conformado por la oposición **CADENA ≠ CORTE**. Se desarrolla en su totalidad en el plano tipológico del campo semántico marcado como *illustranda*. El polo de la **CADENA** metaforiza el motivo hipersemémico del *tiempo circular*, el *eterno retorno*, la *repetición* de un comportamiento arquetípico que responde a leyes atávicas a las que el sujeto humano se ve obligado a obedecer por una compulsión que no admite objeciones racionales, puesto que apelan a la pulsión y al instinto de conservación, que se metaforiza en el δαίμων vengador de la estirpe que viene a ejecutar el principio de la Ley del Talión. Esta concepción temática se expresa semémicamente a través de una serie de verbos que apuntan a la acción compulsiva: πράττω/δράω/ἔρδω. El resultado de estas acciones que obedecen a un estadio primitivo del sujeto humano y de la organización social concluyen en un sufrimiento desconocedor de sus causas, el πάθος. El actuar y el padecer los resultados de ese actuar se ubican en un eje sémico **activo/pasivo** que se retroalimenta engendrando indefinidamente los mismos eslabones, y constituyendo de este modo la **CADENA QUE NO SE CORTA** metaforizada por el δαίμων. Tres cadenas semémicas que expresan paradigmáticamente esta situación son las que figuran como provenientes de este

polo de la oposición: οὐ γὰρ οἶδ' ὅπῃ τελεῖ (*Ch* 1021)/παθεῖν τὸν ἔρξαντα (*Ag* 1564)/ἄξια δράσας, ἄξια πάσχων (*Ag* 1527).

El polo opuesto está representado por el lexema **CORTE**, que metaforiza el motivo hipersemémico del *cambio evolutivo* y el *salto cualitativo* de la condición humana y del entramado social. Responde a un *tiempo lineal*, al progreso en el aspecto racional y al conocimiento de las motivaciones del actuar, en armonía y acuerdo con leyes cósmicas (puestas en un afuera mítico como espejo de un acontecer espiritual y social) que deben en principio obedecerse ciegamente pero que después manifiestan su razón. Puesto que el **CORTE** responde al polo positivo del subsistema -ΔΙΚΗ como **JUSTICIA**- dicho semema se metaforiza personalizándose en la propia ΔΙΚΗ como "hija de Zeus", y el **CORTE** se lleva a cabo con la ESPADA DE ΔΙΚΗ.

Esta concepción temática se expresa semémicamente por medio de verbos que apuntan al proceso de la *comprensión iluminadora del sentido del acontecer trágico*, el principal de los cuales es *μανθάνω*, y también por su sustantivo cognado, *μάθος*. El eje sémico en el que se ubica este proceso es inverso al verificado en el polo de la **CADENA**: es *pasivo/activo*, y se expresa paradigmáticamente por medio de la máxima del *πάθει μάθος* y por las cadenas semémicas *μαθεῖν θεσμοῦς ἑμοῦς εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον* (*Eu* 571) / *εἶδ δρῶσαν, εἶδ πάσχουσαν* (*Eu* 868).

2.5.7.3 *El tercer subsistema secundario: ΤΕΛΟΣ CONSUMACIÓN ≠ ΤΕΛΟΣ MUERTE*

El tercer subsistema secundario gemina la estructura sémica de la oposición básica: un mismo lexema, en este caso ΤΕΛΟΣ, se presenta como término e *illustrandum* abstracto de dos sememas opuestos bipolarmente y que, de acuerdo con su contexto discursivo, adquiere una serie de marcas sémicas positivas o negativas que hacen que se ubique en la bimetración ΤΕΛΟΣ-CONSUMACIÓN

(positivo) ≠ ΤΕΛΟΣ-MUERTE (negativo). El ΤΕΛΟΣ en su valor neutro de "cumplimiento, ejecución, acabamiento" se ubica como *illustrandum* del plano hipersemémico.

Lo que imaginiza el ΤΕΛΟΣ es *el cumplimiento de un ritual*. Y este ritual se concreta por medio del importante motivo del SACRIFICIO.

El subsistema, que no incluye estructuras derivadas, ubica en el **polo positivo** tres aspectos del ritual: la INICIACIÓN (Orestes mata a su madre obedeciendo a Apolo como prueba iniciática para ser digno de suceder a su padre -acceder a la adultez- y reemplazarlo en sus funciones de varón, sostén del γένος y rey de la πόλις), la PURIFICACIÓN (la que realiza Orestes luego de matar a Clitemnestra) y el EXORCISMO (el que realiza Atenea contra las Erinias, expulsando su aspecto oscuro y negativo con la ayuda de Πειθώ por designio de Zeus).

En el **polo negativo** el ritual que se cumple es también un SACRIFICIO. Sin embargo, este SACRIFICIO es sólo una metáfora sacrílega de los verdaderos actos que se ejecutan: asesinatos de parientes (*Ag* 1219). Tres son los "sacrificios" que aparecen como *illustrantia*: 1) el BANQUETE RITUAL, cuyo *illustrandum* es el CANIBALISMO implicado como culminación del asesinato de los hijos de Tiestes por parte de Atreo; 2) la OFRENDA NUPCIAL (προτέλεια) que imaginiza el DEGÜELLO de Ifigenia (que es en sí mismo una parodia de sacrificio), con cuyo recuerdo y mimetizando el cual Clitemnestra consume la 3) INMOLACIÓN de su marido, es decir, el ASESINATO de Agamenón.

El motivo del SACRIFICIO está ampliamente desplegado a lo largo de las tres piezas y se empalma con el motivo de la RED para efectuar la *mostración de la imagen*²²⁸. En una relación de estricto paralelismo, una serie de *illustrantia* metaforizan los verdaderos *illustranda*.

* LIBACIÓN → SANGRE DERRAMADA (ésta última en casi constante empalme con la SANGRE SIEMPRE FLUYENTE del primer subsistema secundario);

²²⁸ Este procedimiento se estudiará en el capítulo 5.

- * INCIENSO → VAPOR DE SANGRE;
- * AGUA LUSTRAL → AGUA DEL BAÑO;
- * INVOCACIÓN PIADOSA → JURAMENTO SACRÍLEGO;
- * ALTAR → BAÑERA (la que a su vez actúa como *illustrans* del *illustrandum* ATAÚD);
- * CUCHILLO SACRIFICIAL → espada de ΔΙΚΗ (en su aspecto negativo de VENGANZA);
- * ὀλολυγμός → θρήνος;
- * VÍCTIMA SACRIFICIAL → VÍCTIMA DE ASESINATO. La VÍCTIMA SACRIFICIAL ilustra a su vez a *Ifigenia* como CABRA, a *Cassandra* como OVEJA (también como RUISEÑOR y CISNE) y a *Agamenón* como BUEY.

Todos estos rituales representados por el ΤΕΛΟΣ hacen referencia al tipo de relación que se ha establecido entre los planos humano y divino. Mientras en el polo de la CONSUMACIÓN la relación es de *sumisión* y *reflejo* de la estructura divina en la sociedad y el alma del hombre, en el polo del ΤΕΛΟΣ como MUERTE la relación que se metaforiza es la del *sacrilegio*, el trastrueque de la Ley del Padre. Este aspecto se realiza en la estructura del texto por medio de un empalme con el motivo de la PISADA del *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*, donde lo que se ilustra es el hecho de HOLLAR LO SAGRADO, PERVERTIR LO SANTO.

La perversión de los símbolos del orden divino sólo podrá ser nuevamente revertida a través de un nuevo ritual: el exorcismo del espíritu nocturno de las Erinias.

2.5.8 El TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL: PERSUASION ≠ VIOLENCIA

El *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL* es el que ofrece mayor extensión y explicitación en las piezas de la *Or*, y su oposición básica la constituye el eje

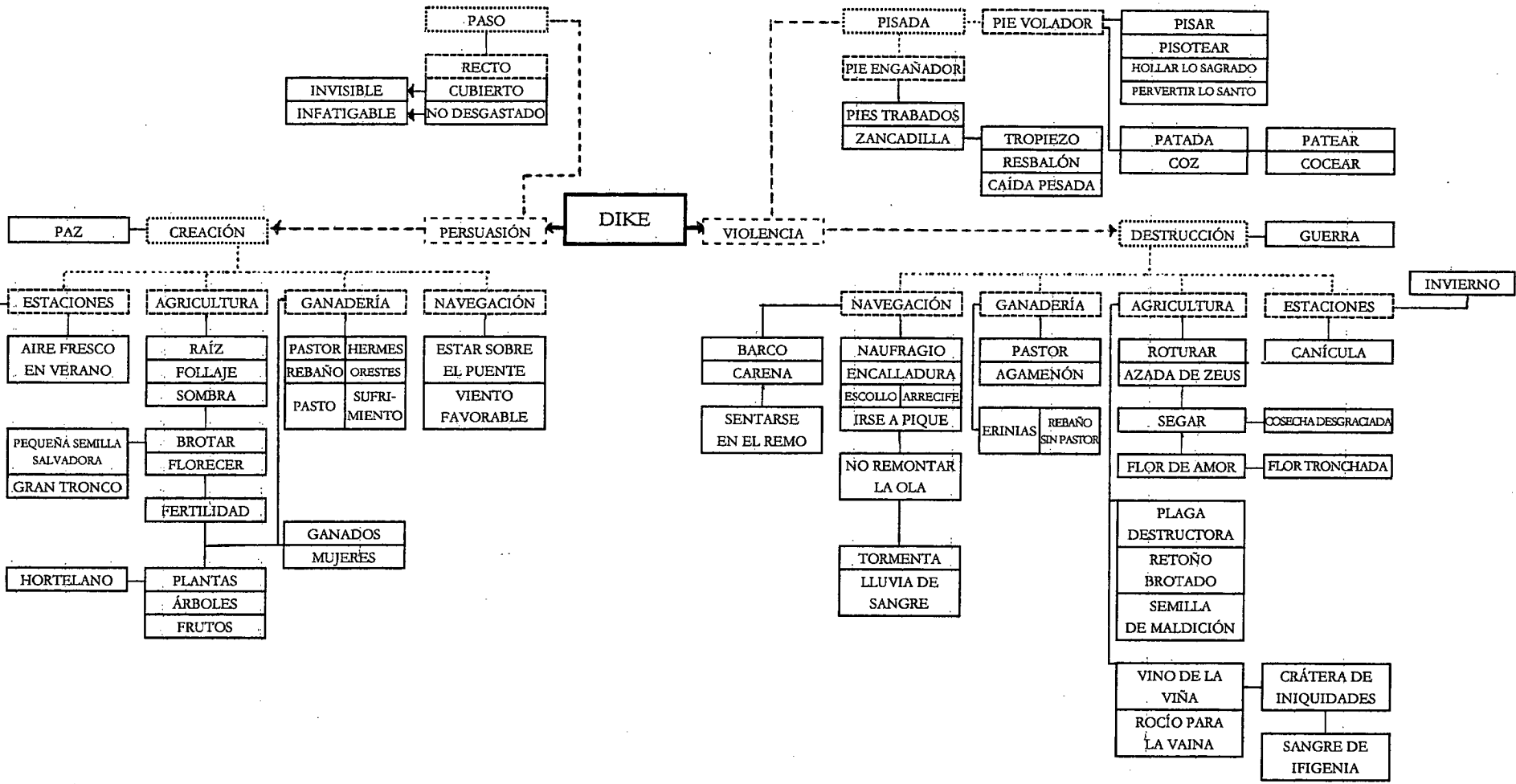
bipolar **PERSUASION ≠ VIOLENCIA**. El subsistema está cuantitativamente descompensado, con absoluto predominio del polo negativo de la bimembración: la **VIOLENCIA**. Este **TERCER SUBSISTEMA**, de alto grado de concretización, presenta siete subsistemas secundarios. Una amplia mayoría de sus componentes son utilizados como *illustrantia* de imágenes en sentido estricto, muchas veces metáforas *in absentia*, con lo cual constituyen un entramado de redes simbólicas que sólo descubren su sentido a medida que se desarrollan las actancias dramáticas de cada una de las piezas, se producen las distintas *mostraciones de la imagen* (donde se explicitan en escena las relaciones que unen cada *illustrans* con su *illustrandum*) y se facilita al espectador/lector la inferencia de las relaciones del sistema semémico con el sistema hipersemémico, con máximo grado de explicitación en *Eu*.

Sus subsistemas se hallan numéricamente muy representados en las distintas piezas, pero siempre es uno de ellos el que se constituye como motivo predominante en cada una de las tragedias: la **CONSTRICCIÓN** (RED) en *Ag*, la **TRAMPA** (CACHORRO DE SERPIENTE) en *Cb* y la **PERSECUCIÓN** (CAZA) en *Eu*.

Este **TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL**, de altísimo grado de concretización en sus *illustrantia*, es el que expresa con máxima connotación y refuerza sémico el motivo de la NATURALEZA HUMANA como NATURALEZA DEGRADADA, sujeta a la ἀμαρτία, la ὕβρις, la ἀσέβεια, la πρόδοσις, y la animalización. Cada una de estas consecuencias de la DEGRADACIÓN DE LA NATURALEZA da origen a uno o más subsistemas secundarios.

2.5.8.1 *El primer subsistema secundario: CREACIÓN ≠ DESTRUCCIÓN*

El primer subsistema secundario imaginiza el concepto de ἀμαρτία a través de la oposición bipolar **CREACIÓN ≠ DESTRUCCIÓN**. Lo que se pone en juego es la idea de que el hombre *yerra* en su relación con las fuerzas de la naturaleza, lo cual provoca la perversión de sus elementos. Estos elementos, intrínsecamente volcados a la CREACIÓN y a la VIDA, sufren un proceso de inversión sémica y se



vuelven en contra del hombre que ha errado. Esta **perversión del orden natural** provoca que el objetivo de CREACIÓN se convierta en DESTRUCCIÓN y MUERTE, no sólo de la naturaleza sino también del hombre mismo.

Este primer subsistema genera cuatro series de imágenes paralelas y opuestas derivadas de ambos polos de la bimetración: ESTACIONES, AGRICULTURA, GANADERÍA y NAVEGACIÓN. La serie de las ESTACIONES se restringe a *Ag* y metaforiza por ironía el significado del regreso del rey como guía y protector de su pueblo, jefe del οἶκος y marido de su mujer. En el polo de la CREACIÓN se ubican los constituyentes CALOR EN INVIERNO/AIRE FRESCO EN VERANO; en el polo de la DESTRUCCIÓN, la CANÍCULA y el INVIERNO.

La serie de la AGRICULTURA tiene desarrollo en toda la trilogía y alude hipersemémicamente al ciclo MUERTE/RESURRECCIÓN de la estirpe de Atreo en particular y al pueblo griego -argivo y ateniense- en general. En el polo de la CREACIÓN se encuentra la serie RAÍZ/FOLLAJE/SOMBRA, que se restringe en BROTAAR/FLORECER, con su subserie derivada PEQUEÑA SEMILLA SALVADORA/GRAN TRONCO. Aludiendo positivamente al pueblo y la tierra como ámbitos de la vida del hombre, aparece el *illustrandum* FERTILIDAD, imaginizado en sus GANADOS y MUJERES, elementos que se empalman con la serie de la GANADERÍA. La FERTILIDAD se expande por medio de los *illustrantia* PLANTAS/ÁRBOLES/FRUTOS, cuidados por el HORTELANO. En el polo de la DESTRUCCIÓN se ubican todas actividades violentas relacionadas con la AGRICULTURA, como consecuencia de su adscripción al polo de la **VIOLENCIA** de la oposición básica del subsistema. Se ubican allí tres subseries: a) ROTURAR/AZADA DE ZEUS/SEGAR → COSECHA DESGRACIADA/ FLOR DE AMOR → FLOR TRONCHADA; b) PLAGA DESTRUCTORA /RETOÑO BROTAAR/SEMILLA DE MALDICIÓN y por último c) VINO DE LA VIÑA/ROCÍO PARA LA VAINA, que se submetaforiza como CRATERA DE INIQUIDADES aludiendo al *illustrandum* SANGRE DE ÍFIGENIA. Esta última subserie está restringida a *Ag*.

La tercera serie tiene un desarrollo acotado. En el polo de la **CREACIÓN** se restringe a tres imágenes cuyos *illustrantia* PASTOR/REBAÑO/PASTO corresponden a los *illustranda* HERMES/ORESTES/SUFRIMIENTO. En el polo negativo de la **DESTRUCCIÓN** el PASTOR fallido es AGAMENÓN mismo, y las ERINIAS el REBAÑO SIN PASTOR.

La cuarta y última serie se nuclea alrededor del motivo de la NAVEGACIÓN. Es otro de los *illustrantia* favoritos de Esquilo, que remite al hombre equivocando el rumbo (errando el blanco, ἀμαρτάνω) de la NAVE de su vida en el MAR DEL MUNDO (polo **negativo**) o siendo auxiliados por la divinidad como consecuencia de su piedad y adecuación a las leyes por ella instauradas (polo **positivo**). El polo **positivo** es muy circunscripto y sólo genera la subserie ESTAR SOBRE EL PUENTE/VIENTO FAVORABLE. El polo **negativo** está mucho más desarrollado y se expande a toda la trilogía generando dos subseries: la primera, BARCO/CARENA/SENTARSE EN EL REMO; la segunda, NAUFRAGIO/ENCALLADURA/ESCOLLO-ARRECIFE / IRSE A PIQUE / NO REMONTAR LA OLA / TORMENTA, metaforizada ésta última como LLUVIA DE SANGRE en empalme con el *SEGUNDO SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

2.5.8.2 *El segundo subsistema secundario: PASO ≠ PISADA*

El segundo subsistema secundario, estructurado alrededor de la oposición PASO ≠ PISADA, incluye la metaforización del motivo de la ἀσέβεια y es, a pesar de su breve extensión, de fundamental importancia en el sistema de imaginería de la *Or* y proporciona valiosos elementos de relación con el sistema hipersemémico.

En el polo de la PERSUASIÓN se ubica el lexema PASO, que se detecta exclusivamente en el texto de *Eu* 294 y 403. Alude como *illustrandum* al caminar de la divinidad, señalando su derrotero RECTO / CUBIERTO – INVISIBLE / NO DESGASTADO - INFATIGABLE. Pero como *illustrans* metaforiza (aludiendo al plano hipersemémico) el ACTUAR DE LA DIVINIDAD, caracterizado como *seguro* (RECTO),

sublime y espiritual (CUBIERTO-INVISIBLE) y por último *constante, inmortal y de actividad permanente* (NO DESGASTADO-INFATIGABLE).

En el polo de la VIOLENCIA la levedad y sutileza del PASO de la divinidad son reemplazadas por la *pesadez, tosquedad y agresividad* de la PISADA del hombre. La PISADA genera dos subseries, la del PIE VIOLADOR y la del PIE ENGAÑADOR. El PIE ENGAÑADOR hace referencia a la actitud humana (o de un demonio vengador) de *entorpecer con trampa* el desarrollo de una acción, justa o injusta. Genera la subserie PIES TRABADOS/ZANCADILLA y de ésta proviene, en relación **causa/consecuencia**, el grupo TROPIEZO / RESBALÓN / CAÍDA PESADA, empalmados respectivamente con los motivos de la TRAMPA (séptimo subsistema secundario), la LUCHA EN PALESTRA (cuarto subsistema secundario) y el PESO (tercer subsistema secundario), todos pertenecientes al *TERCER SUBSISTEMA PRINCIPAL*.

Por su parte, el semema del PIE VIOLADOR metaforiza, en su primera subserie, la *ἀσέβεια* (humana o de las divinidades vencidas o rebeldes), y desencadena el conjunto PISAR/PISOTEAR/HOLLAR LO SAGRADO/PERVERTIR LO SANTO, cuya imagen más importante (aunque no la única) es la acción de Agamenón de caminar sobre los tapices bordados exclusivos de los dioses.

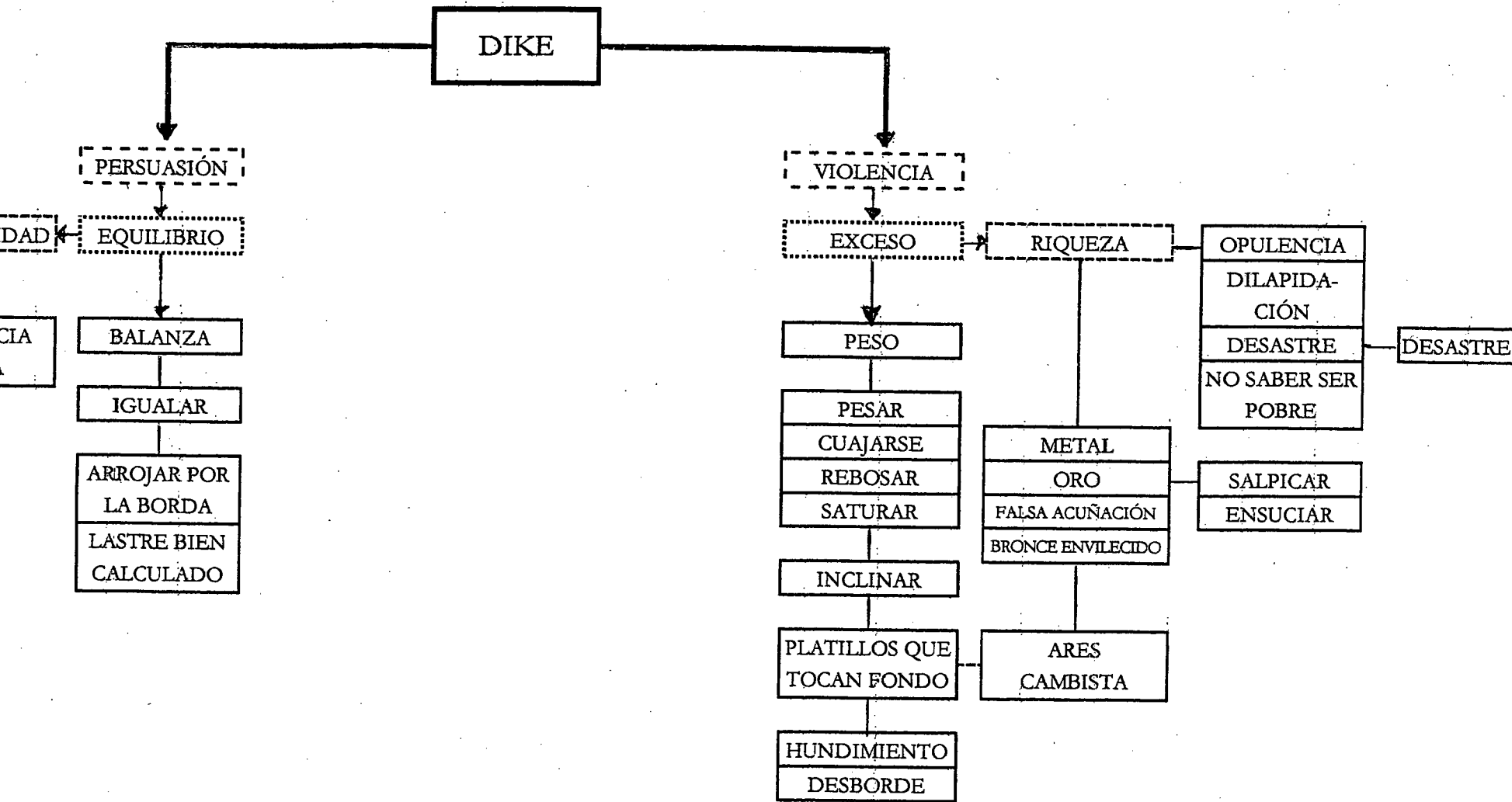
La segunda subserie del núcleo sémico PIE VIOLADOR se refiere restringidamente a la actitud humana irracional de responder *con violencia* ante la adversidad, lo que generará VENGANZA, y, como inversión sémica, la **animalización** que se da como consecuencia del *πάθος* inmotivado o del cual no se conocen razones valederas. En el primer caso, la imagen paradigmática es la de Tiestes pateando la mesa del banquete en la que se ha servido la carne de sus hijos; en el segundo, la imagen es la de los ancianos del coro de *Ag* que son advertidos por Egisto en cuanto a "*no dar coces contra el aguijón*". En ambos casos, la subserie generada es PATADA-PATEAR/COZ-COCEAR, empalmadas por medio del sema **+animal** con el cuarto subsistema secundario en su subserie AURIGA /ACICATEAR/POTRO, con el sexto subsistema secundario en el motivo del YUGO y con el quinto subsistema secundario en el submotivo ESPUELA/AGUIJÓN.

2.5.8.3 *El tercer subsistema secundario: EQUILIBRIO ≠ EXCESO*

El tercer subsistema secundario se organiza alrededor de la oposición EQUILIBRIO ≠ EXCESO, que hace alusión explícita al tema de la ὕβρις humana metaforizada como EXCESO DE RIQUEZA y alusión implícita al φθόνος θεῶν, la ENVIDIA DE LOS DIOS, que es explícita y nuclear, por ejemplo, en *Pe*. El EXCESO se encarna en la estirpe de Atreo; el EQUILIBRIO es un ideal deseado y sugerido desde el universo conceptual (pues ilustra el σωφρονεῖν de los que siguen y reverencian el altar de Δίκη) en los respectivos segmentos seriales. El subsistema genera dos series con constituyentes opuestos bipolarmente: PROSPERIDAD ≠ RIQUEZA y BALANZA ≠ PESO.

El polo del EQUILIBRIO incluye, en el *illustrandum* de la PROSPERIDAD, el motivo de la GANANCIA JUSTA; en la BALANZA, utilizada siempre como *illustrans*, la subserie IGUALAR/ARROJAR POR LA BORDA/LASTRE BIEN CALCULADO, que empalma con el motivo de la NAVEGACIÓN del primer subsistema secundario. En el polo del EXCESO el cuadro presenta un desarrollo mucho más rico. La serie RIQUEZA genera dos subseries: el conjunto de los *illustranda* OPULENCIA/DILAPIDACIÓN/DESASTRE → DESASTRE VITAL/NO SABER SER POBRE, que se manifiestan en todos los casos como componentes de campos semánticos marcados y, como segunda subserie, y, por el contrario, en el plano metafórico, los constituyentes METAL/ORO → SALPICAR, ENSUCIAR/FALSA ACUÑACIÓN/BRONCE ENVILECIDO. La mayor parte de estos constituyentes están incluidos en *Ag*, y se resumen en la metáfora de ARES CAMBISTA.

Dentro del polo del EXCESO, la serie PESO tiene una extensión cuantitativamente notable en la trilogía. El hombre, sus acciones y sentimientos son imaginizados, a raíz de su ὕβρις, como esencias *materiales y concretas*, producto de la degradación de su naturaleza. Todo lo que compete al hombre dominado por la ὕβρις y propulsor de violencia incluye la metaforización que lo transforma en



GRAVOSO, PESADO, AGOBIANTE. La consecuencia de este estado de cosas es el sometimiento a la "ley de la gravedad": el hombre cae y se hunde, alejado existencial y esencialmente del equilibrio, la σωφοσύνη y la sublimación.

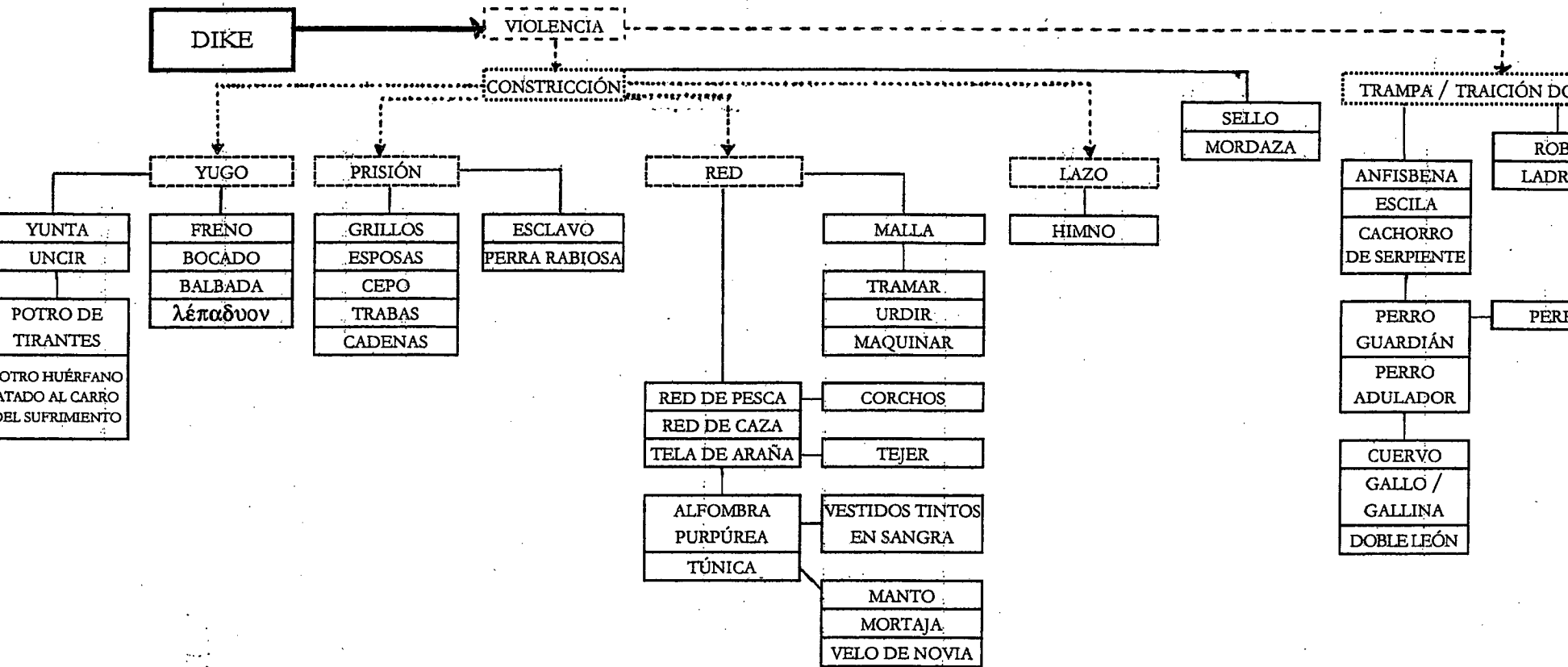
La serie del PESO genera la subserie PESAR/CUAJARSE (empalme con el subsistema ENFERMEDAD INCURABLE)/REBOSAR/SATURAR; la subserie DESBORDE / HUNDIMIENTO (empalme con el motivo del NAUFRAGIO) y la subserie que podría denominarse "BALANZA DESEQUILIBRADA", que incluye como *illustrantia* los componentes INCLINAR/PLATILLOS QUE TOCAN FONDO, que se relacionan por el mecanismo agente/paciente con la metáfora de ARES CAMBISTA.

A partir de este punto el SISTEMA poético-significante de la Or se descompensa definitivamente: el polo de la PERSUASIÓN (la NO VIOLENCIA, la RACIONALIDAD) se queda sin constituyentes y el resto de los subsistemas secundarios, de presencia cuantitativamente abrumadora en el *corpus*, ocupan todo el espacio sémico adscribiéndose al *illustrandum* VIOLENCIA.

2.5.8.4 El cuarto subsistema secundario: LA CONSTRICCIÓN

El sexto subsistema principal es, sin duda, el más llamativo, significativo y estudiado de la Or. Se basa en el núcleo significativo de la CONSTRICCIÓN, que se metaforiza en cuatro motivos: el YUGO, la PRISIÓN, la RED y el LAZO, cada uno de los cuales desarrolla varias redes significantes. Su motivo de la RED es la imagen alrededor de la cual se estructura el andamiaje semémico nuclear de *Ag*, y la mostración de la imagen se apoya sobre este motivo. Se difumina a través de *Ch* y vuelve a resurgir en *Eu*, esta vez utilizando como *illustrans* el motivo del LAZO.

El subsistema se basa en el núcleo semémico de la CONSTRICCIÓN, el *illustrandum* central de la estructura semémica de la tragedia esquilea. Apunta a resaltar en la trama explícita del texto el tema de una fuerza constrictiva que rodea al sujeto humano impidiéndole todo movimiento: físico, psíquico y espiritual.



Responde al concepto de ἀνάγκη (*necesidad, forzamiento, "destino", fatalidad*), perteneciente al plano hipersemémico. En el estudio realizado sobre la estructura semántica de *Pr* se probará que las relaciones entre ambos términos (*illustrans* e *illustrandum*) se verifican incluso en el plano lingüístico-etimológico²²⁹.

Este concepto de **CONSTRICCIÓN O CONSTREÑIMIENTO** se metaforiza en cuatro motivos: el YUGO, la PRISIÓN, la RED y el LAZO, cada uno de los cuales desarrolla varias series semémicas, utilizadas de manera preponderante como *illustrantia*, pero también como *illustranda* y en "sentido propio". Los *illustrantia* SELLO y MORDAZA, utilizados sólo una vez cada uno en *Ag*, no dependen de ningún motivo y se remiten directamente al referente conceptual del subsistema.

El primer motivo, el YUGO, se presenta principalmente como *illustrans* y va deslizándose a través de distintos referentes: Agamenón, Orestes, los ancianos del Coro de *Ag*. Genera dos subseries: la que describe los elementos del YUGO y del ARNÉS: FRENO/BOCADO/BARBADA/λέπιδνον, y la que apunta al sujeto paciente de la acción del YUGO: YUNTA/UNCIR/POTRO DE TIRANTES/POTRO HUÉRFANO ATADO AL CARRO DEL SUFRIMIENTO. El motivo realiza diversos empalmes con otros subsistemas de imágenes. Tanto éste cuanto el resto de los motivos del subsistema se expresan, como es obvio, por medio de *illustrantia* de alto grado de **concretización**, y apuntan al proceso sémico de **degradación** y **animalización** de la naturaleza humana.

El segundo motivo, la PRISIÓN, no está muy desarrollado en la trilogía. Sus constituyentes empalman generalmente con otros campos semánticos y no son realizados en forma explícita por el contexto. La serie cuenta con los lexemas GRILLOS/ESPOSAS/CEPO/TRABAS/CADENAS. La relación más fuerte se establece con el motivo de la RED y con el motivo del PIE ENGAÑADOR del segundo subsistema secundario. Lateralmente se presenta una metáfora concreta y

²²⁹ Probaremos esta afirmación en nuestro Análisis Semántico.

circumscrip̄ta, cuyos *illustrantia* son ESCLAVO/PERRA RABIOSA y cuyo referente es Electra en *Ch* 135 y 447.

El tercer motivo, el de la RED, ya consignado como central del subsistema, presenta una conformación semántica y metafórica particular y compleja, precisamente por su importancia en la estructura significativa global. En efecto, el lexema RED es sólo el primero de los *illustrantia*, pues se va deslizado a lo largo de una serie de semisinónimos -también *illustrantia*- pertenecientes a su mismo campo semántico. En este primer nivel, la RED se desliza a la serie MALLA/TRAMAR/URDIR/MAQUINAR (donde se intercambian en la metáfora los semas +concreto/+abstracto) y a la serie RED DE PESCA → CORCHOS/RED DE CAZA/TELA DE ARAÑA. En un segundo nivel, la RED se convierte en *illustrans* de la ALFOMBRA PURPÚREA (donde se produce un empalme con el motivo de la PISADA del segundo subsistema secundario), que funciona como *illustrandum*. Sin embargo, el subtexto del pasaje (*Ag* 908-949) hace evidente la transformación del *illustrandum* ALFOMBRA/TAPICES en *illustrans* de un nuevo *illustrandum*, en este caso TÚNICA/MANTO. Cuando el desarrollo dramático hace que aparezca en la superficie este mecanismo de simbolización, se hace evidente ante el espectador/lector que el *illustrandum* TÚNICA/MANTO se ha convertido en *illustrans* de un último y definitivo *illustrandum*: MORTAJA. El recorrido metafórico hace patente la relación semémica/hipersemémica que se produce entre los pares RED-CONSTREÑIMIENTO/DESTINO-MUERTE, y el empalme con los motivos de la CAZA y el ATAQUE ARMADO del sexto subsistema secundario.

El cuarto motivo, estrechamente ligado con el anterior, es el del LAZO. Se le ha dado independencia con respecto a la RED por su relevancia textual. Actúa en un campo restringido, siempre como *illustrans*, y su aparición fundamental es aquélla en la que aparece en relación directa con el *illustrandum* HIMNO (*Eu* 306 y 328-333).

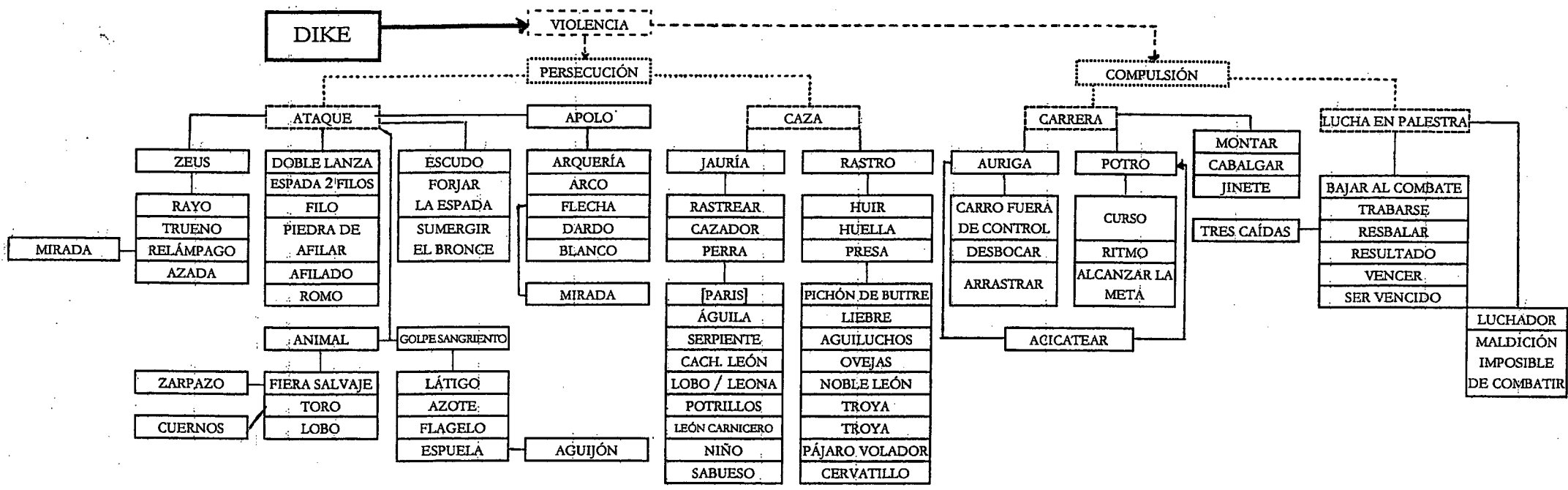
2.5.8.5 *El quinto subsistema secundario: LA TRAMPA/TRAICIÓN=DOLO*

El quinto subsistema secundario se nuclea alrededor de los *illustranda* TRAMPA/TRAICIÓN. Ejemplifica por medio de la imagen la VIOLENCIA que no se ejerce por medios físicos, sino con engaño o DOLO. El motivo de la ASTUCIA, que veremos actuando en el *aP*, aparece metaforizado de manera específica como *πρόδοσις*, como TRAICIÓN. Esa TRAICIÓN se ejerce por medio del DOLO. Cuando ese DOLO implica un cambio de esencia en el agente, la TRAMPA se anima y desencadena dos series. En la primera serie, ROBO/LADRÓN, la TRAMPA se anima y se humaniza (el semema consta de semas +animado +humano), pero al mismo tiempo ese sujeto humano se degrada para responder a los semas nucleares del semema TRAMPA. En la segunda serie, la TRAMPA/TRAICIÓN se anima y animaliza, apelando a *illustrantia* cargados con un sema +monstruoso (ANFISBENA/ESCILA) o con un metasema +monstruoso, es decir, añadiendo al sema +animal una connotación negativa +alteridad +desconocido → +monstruoso, otorgada por el contexto: CACHORRO DE SERPIENTE/ PERRO GUARDIÁN → PERRA / PERRO ADULADOR/ CUERVO / GALLO-GALLINA / DOBLE LEÓN.

La serie ROBO/LADRÓN se despliega principalmente en el plano del *illustrandum* y la marcación de su campo semántico, y en un breve conjunto de segmentos portadores de metaforización. La segunda serie, marcada por la **animalización**, se despliega casi exclusivamente en el plano del *illustrans*, y sus *illustranda* van circulando entre distintos referentes, siendo los principales Clitemnestra, Egisto y Orestes.

2.5.8.6 *El sexto subsistema secundario: LA PERSECUCIÓN*

El sexto subsistema secundario es uno de los más relevantes de la trilogía. Formaliza el motivo de la PERSECUCIÓN y genera las series de la CAZA y el ATAQUE. Se presenta en *Ag* y alcanza su máximo desarrollo en *Eu*, donde las



Erinias aparecen como *illustrandum* del *illustrans* JAURÍA DE SABUESOS, y Orestes como su PRESA, en un proceso simultáneo de expresión textual y mostración de la imagen. En efecto, en este subsistema se formaliza el motivo de la PERSECUCIÓN, es decir, la agresión en movimiento, animada o inanimada. La PERSECUCIÓN ANIMADA se metaforiza a través del motivo de la CAZA; la PERSECUCIÓN INANIMADA lo hace por medio del motivo del ATAQUE.

El motivo de la CAZA, que se presenta casi exclusivamente en el plano del *illustrans*, da origen a dos series semémicas opuestas y complementarias en el eje sémico agente/paciente. Los pares son, respectivamente: JAURÍA/RASTRO, RASTREAR/HUIR, CAZADOR/HUELLA, PERRA/PRESA. De esta última oposición surge una subserie que la especifica: [PARIS]/ PICHÓN DE BUITRE, ÁGUILA/LIEBRE, SERPIENTE/AGUILUCHOS, CACHORRO DE LEÓN/OVEJAS, LOBO-LEONA/NOBLE LEÓN, CRÍA DEL CABALLO/TROYA, LEÓN CARNICERO/TROYA, NIÑO/PÁJARO QUE VUELA y SABUESO/CERVATILLO. Como ocurre de manera habitual en los textos esquileos, el *illustrandum* se va deslizando a través de distintos referentes, que son, en el caso del *illustrans* SABUESO, Clitemnestra, Casandra, las Erinias y la propia divinidad, Zeus.

El motivo del ATAQUE no presenta una estructura tan clara como el anterior. Se despliega en varias series que establecen distintas relaciones entre sí (**oposición, semisinonimia, causa/consecuencia, agente/instrumento**). El núcleo del motivo es que se trata de un *ATAQUE ARMADO*. Estas armas pueden ser: 1) las propias de la divinidad (**ZEUS/RAYO/TRUENO/REÁMPAGO** → **MIRADA/AZADA**); 2) las utilizadas por la divinidad pero propias del hombre (**APOLO/ARQUERÍA-ARCO-FLECHA-DARDO** → **MIRADA/BLANCO**); 3) las típicamente humanas (**LANZA/ESCUDO/ESPADA/HACHA**), que se abren en dos subseries que apuntan a dos procesos de la fabricación de armas, **AFILAR** y **FORJAR** (**AFILAR/DOBLE LANZA/ESPADA DE DOS FILOS/PIEDRA DE AFILAR/AFILADO-ROMO**; **FORJAR/ESCUDO/FORJAR LAS ESPADA/SUMERGIR EL BRONCE**); 4) las propias de los

animales (ANIMAL/FIERA SALVAJE → ZARPAZO/TORO → CUERNOS/LOBO) y 5) las ligadas al acicateo de los animales domésticos, en particular el caballo (GOLPE SANGRIENTO/LÁTIGO/AZOTE/FLAGELO/ESPUELA → AGUIJÓN).

Este motivo es una ilustración directa del motivo de la **VIOLENCIA**, que se hace presente a lo largo de toda la trilogía tanto a través de los segmentos de figuras cuanto por medio de la marcación y connotación textual de su campo semántico.

2.5.8.7 *El séptimo subsistema secundario: LA COMPULSIÓN*

El séptimo y último subsistema secundario se formaliza con el motivo de la **COMPULSIÓN** y comprende dos submotivos: la CARRERA y la LUCHA EN PALESTRA. La COMPULSIÓN implica, en este caso, la ejecución de acciones sin libertad y bajo la presión de una fuerza que pone en peligro la integridad física o psíquica. El motivo comprende a su vez dos submotivos: la CARRERA y la LUCHA EN PALESTRA, es decir -en el texto-, una versión degradada de la competencia atlética, cargada con una connotación muy positiva en el mundo griego. El motivo de la CARRERA (cuyo mayor desarrollo se encuentra en *Cb*) despliega dos subseries. La primera incluye los sememas MONTAR/CABALGAR/JINETE; la segunda se divide en dos grupos que se relacionan imaginativamente por el mecanismo de **causa/consecuencia**: AURIGA/CARRO FUERA DE CONTROL/DESBOCAR/ARRASTRAR y POTRO/ CURSO/ RITMO/ALCANZAR LA META. Los lexemas encabezadores de ambos grupos se relacionan independientemente a través del *illustrans* ACICATEAR, lo cual produce un empalme con la serie LÁTIGO/AZOTE etc. del del motivo del ATAQUE.

El motivo de la LUCHA EN PALESTRA genera, por su parte, dos series de motivos: el primero, LUCHADOR/MALDICIÓN IMPOSIBLE DE COMBATIR; el segundo, BAJAR AL COMBATE/TRABARSE/RESBALAR → TRES CAÍDAS/RESULTADO/VENCER

/SER VENCIDO. Ambos motivos presentan una breve extensión en el *corpus*, pero siempre muy connotada y casi permanentemente en el plano del *illustrans*.

2.5.9 LA OPOSICIÓN VARÓN ≠ MUJER COMO SÍNTESIS DE LA OPERACIÓN METASEMÉMICA DE LA OR

Dijimos al comenzar el análisis del sistema poético-significante de la *Or* que la oposición dialéctica entre los sememas VARÓN ≠ MUJER apunta a la simbolización de un complejo proceso de afirmación de algunos aspectos del imaginario y de la ideología de la democracia ateniense. A través de un juego de tesis y antítesis entre sistemas de valores y de concepciones imaginarias que se plasman, básicamente, en la mencionada oposición genérica, y a través de la mediación del fenómeno teatral, se propone una síntesis, esto es, el logro de una nueva armonía –que es siempre un equilibrio inestable- en una nueva legalidad que contenga polaridades, aunque con el predominio de una sobre la otra.

Los dos procedimientos por los que la enunciación poética esquilea desequilibra el polo femenino hasta reubicarlo en una posición subordinada que, dados los acontecimientos, debía de resultar deseable, consisten en la DESUBJETIVACIÓN y la DEMONIZACIÓN. La primera se verifica en la figura de **Ifigenia**; la segunda, en la de **Clitemnestra**.

2.5.9.1 Δόμων ἄγαλμα: la de-subjetivación del sujeto mujer²³⁰

El relato del sacrificio de **Ifigenia** en el Párodos de *Ag* es un momento fundador de la literatura: la narración de un drama situado en el corazón de la sensibilidad humana²³¹. Todas las otras muertes brutales de jovencitas no parecen existir sino como eco de estos versos. Esquilo crea una imagen universal y

²³⁰ Un estudio detallado del tema en CRESPO (1997: 94-106).

²³¹ DEFORGE (1986: 102-103).

definitiva, como si ya no hubiera más que una muerte sacrílega: la de la princesa argiva. Recordemos entonces las palabras de 198-249²³²:

Pero cuando otro remedio,
 más pesado incluso que el aciago mal tiempo,
 a los jefes proclamó el adivino,
 pretextando a Ártemis, de modo tal que los Atridas,
 golpeando la tierra con sus cetros de mando,
 no contuvieron el llanto,
 [entonces] el rey de edad mayor habló diciendo:
 “Pesado destino, el no obedecer,
 y pesado si degüello a mi hija, la gloria de mi casa,
 manchando mis manos paternas
 con chorros de sangre de doncella, junto al altar.
 ¿Cuál de éstos sin males?
 ¿Cómo voy a abandonar las naves
 fallando a la alianza?
 Pues un sacrificio que aplaque los vientos
 y una sangre de doncella con pasión desea,
 con pasión extrema: pero lo prohíbe Temis.
 ¡Que sea para bien!”
 Y cuando se calzó el collar de la necesidad,
 exhalando de su espíritu un viento cambiante,
 impío, impuro, sacrílego, entonces mudó su parecer
 para pensar la máxima audacia.
 Pues a los mortales hace audaces
 una demencia desdichada, consejera de vergüenzas,
 fuente primera de desgracias.
 Y entonces osó convertirse en inmolador de su hija,
 auxilio de una guerra por vengar a una mujer
 y ofrenda propiciatoria de las naves.
 Y sus ruegos, sus gritos de “padre”
 y su vida de virgen volvieron en nada
 los jefes amantes de la lucha.
 Y dijo el padre a los ministros, después de la plegaria,
 que como a una cabrita sobre el altar la elevaran,

²³² Nuestra traducción sigue el texto de WEST (1990a: 201), incluida la controvertida conjetura de 216-217. Para una justificación y discusión de este punto, que se adapta a nuestra hermenéutica del texto, véase WEST (1990b: 178-181).

aferrada a sus peplos con toda su alma,
 con el rostro inclinado,
 y que con una mordaza sobre su boca de hermosa proa
 contuvieran la voz de maldición contra su casa,
 y por la fuerza y la ira sin voz de los frenos.
 Y derramando en el suelo los colores del azafrán
 fue disparando a cada inmolador
 el dardo lastimero de sus ojos,
 destacada como en una pintura,
 deseando dirigirles la palabra, porque muchas veces,
 en las salas de hospitalaria mesa de su padre,
 [para los hombres] había cantado,
 y honraba con voz pura, no sometida al toro, con amor,
 el fausto peán de su padre amado,
 tras la tercera libación.
 Lo que siguió, ni lo vi ni lo cuento:
 mas no quedó sin cumplirse el oficio de Calcas.

No interesa en esta ocasión polemizar acerca del verdadero carácter del dilema trágico de Agamenón. Dentro de la amplia literatura que ha analizado este problema, y como resultado de nuestra investigación de la obra de Esquilo, consideramos que Agamenón no se encuentra coaccionado por el destino sino que toma una decisión libre²³³. El sacrificio de su hija no es más que la anticipación de una cadena de acciones sacrílegas que cumplirá en Troya: los miles de muertos inocentes, el saqueo de los templos, la profanación de las estatuas de los dioses y la destrucción total de la ciudad, acciones todas que prueban que Agamenón ha seguido siendo el mismo: un ser atravesado por la ὄβρις²³⁴.

La descripción hecha por Esquilo es de una excepcional crueldad: una de las grandes escenas patéticas de la literatura griega. Ahora bien, ¿cuál es la razón por la que lo impensable, la “máxima audacia”, se vuelve relato? Sin duda, se trata de un juego catártico del imaginario de la sociedad patriarcal que, en el momento

²³³ La postura que afirma la coacción del destino ha sido sustentada principalmente por FRAENKEL (1950: II); DENNISTON – PAGE (1957) y LLOYD-JONES (1962: 187-199). A favor del libre albedrío, principalmente HAMMOND (1965: 42-55); LESKY (1966:78-85); PERADOTTO (1969: 237-263); SMITH (1973: 1-11); EDWARDS (1977: 17-38); WINNINGTON-INGRAM (1983); CONACHER (1987); DREW GRIFFITH (1991: 173-177).

²³⁴ MOREAU (1985).

ficcional de la representación, ofrece a los ciudadanos la posibilidad de transgredir el interdicto del sacrificio humano y, específicamente, el de las vírgenes, cuya puesta en práctica sería en sí misma insoportable para la organización social²³⁵. Es un mecanismo por el cual esa misma organización imaginiza la posibilidad de autopreservación en un momento de crisis ofreciendo como víctimas ideales a aquellos individuos no indispensables para la perpetuación de la *polis*²³⁶, y que con su muerte podrían salvar a los ἄνδρες, los encargados de consumir dicha perpetuación²³⁷.

Ahora bien, en el contexto de *Ag*, la acción “deseada” por el imaginario patriarcal es pintada al mismo tiempo como INSOPORTABLE y como INEVITABLE. Es INSOPORTABLE porque se trata de un sacrificio *contra naturam*, un SACRIFICIO IMPURO²³⁸, que PISOTEA las leyes sagradas del parentesco y a la vez MANCILLA la interdicción del sacrificio humano. Para poder realizarse, entonces, el objeto del sacrificio -Ifigenia- deberá perder un conjunto de rasgos sémicos que la ubican como SUJETO, como MUJER y como HUMANA.

Analícemos en principio las marcas sémicas que otorgan a Ifigenia rasgos propios fuertemente connotados como positivos. El fundamental es su carácter de DONCELLA, παρθένος, es decir, SUJETO FEMENINO PÚBER Y VIRGEN: παρθενοσφάγοισιν (209), παρθενίου θ' αἵματος (215), αἰ' παρθένειον (239), ἀταύρωτος (245). El segundo es el de la BELLEZA PURA E INOCENTE, SIN CONNOTACIÓN SEXUAL: δόμων ἄγαλμα (207-208), στόματος καλλιπρώρου (235), ἀγνῆ (245). El tercero es la RELACIÓN FILIAL, atravesada por la contradicción: hija amada y sacrificada, amorosa con su padre pero amenazando

²³⁵ LORAU (1985).

²³⁶ HENRICH (1981: 195-242).

²³⁷ En el imaginario conceptualizado por Esquilo, la mujer es sólo “sede”, “nodriza” de la semilla masculina: el engendramiento es exclusivamente del varón. Véanse las palabras de Apolo en *Eu* 658-661.

²³⁸ El análisis de los elementos pervertidos del sacrificio de Ifigenia se encuentran exhaustivamente analizados en VERNANT Y VIDAL-NAQUET (1987 [1972]:135-159) y ZEITLIN (1965: 463-508).

maldecir su linaje: τέκνον (207), πατρώους χεῖρας (210), θυγατρός (225), κληδόνας πατρώους (228), φθόγγον ἀραῖον (235), πατρός φίλου (245-246). Ahora bien, todos estos rasgos nos llevan a concluir que la femineidad de Ifigenia, su carácter de mujer y por tanto su utilidad para la preservación de la *polis* se encuentra ATENUADA, NEUTRALIZADA. La suya es una *femineidad virtual, potencial*, no marcada por el ejercicio de la sexualidad que conlleva el estado matrimonial: la νύμφη, y sobre todo, la γυνή. Al desconocer los trabajos de Afrodita, la doncella es asimilada por el imaginario a UN MODO DE SER, SI NO VIRIL, AL MENOS MASCULINIZADO: las παρθένοι divinas Atenea y Ártemis se desempeñan, respectivamente, en contextos claramente masculinos: la INTELIGENCIA PRÁCTICA y la GUERRA, la primera; la CAZA, la segunda. En esta lógica inconsciente del imaginario, es coherente la inmolación de una DONCELLA como víctima propiciatoria de la guerra y como rescate por la τιμή en peligro de su padre, que pone en juego su prestigio de ἄναξ. Las marcas sémicas positivas de Ifigenia, que en otro contexto hubieran favorecido la conservación de su vida, contribuyen, por el contrario, a su perdición.

Sin embargo, no basta ser MENOS QUE UNA MUJER para morir. El texto otorga además una serie de *marcas desnaturalizadoras* que facilitan la conversión de Ifigenia en OBJETO SACRIFICIAL. Su figura sufre, a lo largo de los pocos versos del Párodos, un proceso semántico de DESHUMANIZACIÓN, NATURALIZACIÓN/ANIMALIZACIÓN y DESUBJETIVACIÓN que termina convirtiéndola en un simple *objeto de intercambio* con la divinidad, un κοινόν, un BIEN COMÚN.

La DESHUMANIZACIÓN, la carencia de aquellas características que separan al humano del animal, se da a través de dos pérdidas: el VESTIDO y la PALABRA. En efecto, Ifigenia es despojada de su vestimenta ritual, teñida de color de azafrán: κρόκου βαφὰς δ' εἰς πέδον χέουσα (239)²³⁹, y queda desnuda ante los varones

²³⁹ La problemática sobre la vestimenta de la princesa en ARMSTRONG Y RATCHFORD (1985: 1-12) y LEBECK (1971: 81-86).

sacrificadores. No hay erotismo alguno en la DESNUDEZ de la doncella, no al menos en la superficie textual. Pero antes de perder el vestido, ha perdido otro rasgo semántico intrínseco del sujeto humano: el uso del lenguaje, amordazada y sometida al SILENCIO (στόματος τε καλλιπρώρου φυλακᾶ κατασχεῖν φθόγγον ἀραῖον οἴκοις βία χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει, 235-238).

La DESHUMANIZACIÓN se profundiza con el proceso de NATURALIZACIÓN/ANIMALIZACIÓN. Este proceso se da en dos planos, uno explícito y otro implícito. La ANIMALIZACIÓN explícita se da a través de la imagen, en este caso concretada en un símil, δίκην χιμαῖρας (232), y en una metáfora compleja, donde la analogía *in absentia* de Ifigenia es una potranca cuya boca está sometida a la violencia del bocado del freno: στόματος τε καλλιπρώρου φυλακᾶ κατασχεῖν φθόγγον ἀραῖον οἴκοις βία χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει (235-238). Pero el verdadero valor semántico de la ANIMALIZACIÓN de la doncella se verifica si tenemos en cuenta la serie de marcas indirectas que analogizan su DEGÜELLO con una θυσία, es decir, con un SACRIFICIO RITUAL.

El sacrificio ritual de una víctima animal es un hecho central dentro de la civilización antigua: es la marca del tránsito del estado salvaje a la cultura, simbolizada por el paso de la ingestión del alimento crudo a la cocción, y una de las instancias donde se actualiza el lazo (y a la vez la distancia) entre los planos humano y divino: a los dioses les corresponden los huesos y la grasa, que llegan al Olimpo como aromas provenientes del humo de la cocción; a los hombres, la carne y las vísceras²⁴⁰. La víctima, por otra parte, debe ser un animal doméstico, generalmente el buey de labranza, cuyo “consentimiento” al sacrificio es fundamental para que éste sea eficaz. Esta señal de asentimiento se consideraba cumplida ante la mansedumbre del animal, su sometimiento a la manipulación del sacrificador y su silencio. En el Párodos de *Ag* el VOCABULARIO SACRIFICIAL es un sistema implícito que subraya la ANIMALIZACIÓN de Ifigenia: δαῖξω (208), παρθενοσφάγοισιν (209), βωμοῦ (211), θυσίας (215), ἄναγνον, ἀνίερον (220),

θυτήρ (224), προτέλεια (227), ἀόζοις (231), εὐχάν (231), βωμοῦ nuevamente (232), προνωπή (233), θυτήρων (240), τρίτοσπονδον (246), παιῶνα (247). Lo que sucede es que el sacrificio está pervertido: la víctima es humana, la une un lazo de sangre con el sacrificador y, aun como animal, no cumple con las reglas necesarias para que la θυσία alcance su objetivo. En efecto, si Ifigenia está asimilada a una χιμαίρα²⁴¹, es decir, a una cabrita de menos de un año de vida, ya no se trata de un animal doméstico, sino ἄγριος, *salvaje, montañés*. El carácter “salvaje” de la víctima atenuaría, en el imaginario del espectador, el salvajismo de la acción²⁴². Por otra parte, no hay en Ifigenia ni mansedumbre ni consentimiento, se aferra a la túnica de su padre pidiendo compasión (233), lanza miradas desgarradoras contra los ministros del sacrificio (240-242), grita a Agamenón llamándolo “padre” (228) y por último debe ser enmudecida para que no profiera maldiciones contra su estirpe (237). El silencio logrado no es un silencio fasto, de buen augurio, εὐφημος; es un silencio forzado por la perversión de las acciones, y Esquilo subraya una y otra vez el escándalo que esto implica.

Este subrayado del escándalo compensa, en la estructura de superficie del texto, la REALIDAD DEL SACRIFICIO, el DEGÜELLO DE UNA DONCELLA VIRGEN, HIJA AMADA DE SU PADRE, PRINCESA DE ARGOS, DESHUMANIZADA Y ANIMALIZADA.

²⁴⁰ DETIENNE ET VERNANT (1979).

²⁴¹ Cf. FRAENKEL (1950: II, .232).

²⁴² Cf. al respecto VERNANT Y VIDAL-NAQUET (1987:135-159) y LORAUX (1985).

El punto culminante de esta cadena de pérdidas es la DESUBJETIVACIÓN: Ifigenia, a través de un conjunto de procedimientos lingüístico-semánticos, va transformándose de SUJETO (humano o animal) en OBJETO. ¿Cuáles son estos procedimientos? El primero es el número escaso de referencias directas a su persona. Las únicas dos que aparecen se dan a través del LAZO DE PARENTESCO: τέκνον, 207, y θυγατρός, 225. Nunca es llamada por su nombre, ni por el Coro ni por Agamenón. De hecho, sólo Clitemnestra la nombra, dos veces en toda la trilogía (*Ag* 1525 y 1555). El segundo son los deslizamientos metonímicos: a pesar del hincapié semántico que se hace en su condición de DONCELLA, la palabra παρθένος como referencia directa no aparece nunca en el texto sino metonímicamente por medio del adjetivo: παρθενοσφάγοισιν “*degiello virginal*” (209), παρθενίου θ’ αἵματος, “*sangre de virgen*” (215), αἰ’ παρθένειον “*vida virginal*” (229), ἀταύρωτος, “*no sometida al toro*”, es decir, al varón, y por lo tanto, virgen (245). El tercer procedimiento es lo que hemos llamado NEUTRALIZACIONES: todas las metaforizaciones, atribuciones cualitativas o incluso referencias directas a Ifigenia (salvo las ya nombradas de “*hija*”) se dan por medio de sustantivos abstractos o de género neutro: δόμων ἄγαλμα, “*gloria de mi casa*” (208), πολέμων ἀρωγάν, “*auxilio de una guerra*” (226), προτέλεια, “*ofrenda propiciatoria*” (227), παρ’ οὐδέν, “*en nada*” (229), ἀπ’ ὄμματος βέλει φιλοίκτω, “*el dardo lastimero de sus mirada*” (240-241). Incluso el patetismo de su figura y de su mirada fija se convierte en objeto de arte: aparece πρέπουσα τὼς ἐν γραφαῖς, “*destacada como en una pintura*”²⁴³.

DESHUMANIZACIÓN, ANIMALIZACIÓN, DESUBJETIVACIÓN: Ifigenia se ha convertido en un objeto de intercambio con los dioses, un κοινόν, un BIEN COMÚN de la sociedad de los varones, los “*jefes amantes de la lucha*”, φιλόμαχοι

²⁴³ Sobre las diversas interpretaciones de esta expresión, cf. HOLOKA (1985: 228-229).

βραβῆς (230): en esta categoría se inscriben todas las vírgenes sacrificadas del *corpus* trágico²⁴⁴.

Ahora bien, *sacrificar* es fundamentalmente *matar para comer*. La destrucción de una vida -ofrecida a los dioses en tanto los hombres consumen ritualmente todo lo que es comestible de la víctima- se presenta a los ojos de los espectadores de forma muy distinta de la simple muerte. Ifigenia reemplaza en el altar a una víctima comestible. La suya, entonces, no es muerte ritual, es θυσία. Así lo remarca Esquilo una y otra vez. En consecuencia, podemos suponer que la culminación del PROCESO DE COSIFICACIÓN de la doncella es su TRANSFORMACIÓN EN COMIDA. En este punto, su sacrificio se relaciona estructuralmente con OTRO SACRIFICIO IMPÍO presente en la trilogía: el banquete donde Atreo canibaliza a los hijos de Tiestes, donde las víctimas son, una vez más, niños unidos por lazos de parentesco con su sacrificador. El horror del sacrificio, τὸ παντότολμον, “la máxima audacia”, ha llegado a un punto insostenible para el propio imaginario patriarcal: la muerte de Ifigenia es silenciada en el relato del Coro, así como fue rechazada como espectáculo directo. El Coro afirma: “lo que siguió ni lo vi ni lo cuento” (248).

Es precisamente en este punto, en su condición de κοινόν, que Ifigenia se rebela contra la Ley del Padre: se niega a ser víctima pasiva, sumisa, silenciada: ruega, llora, maldice con el dardo de su mirada: se aferra a la vida παντὶ θυμῷ, “con toda su fuerza, con toda su alma” (233). Sin embargo esta rebelión le es permitida desde la posición de enunciación porque no tiene otro efecto que el catártico y patético: no hay persuasión posible: *Ifigenia termina indefectiblemente muerta*.

Llegados a este punto de análisis, nos encontramos con lo que podría denominarse una vuelta de tuerca. El discurso trágico, como portavoz del imaginario patriarcal, se ha tomado algunas libertades con la realidad de las prácticas sociales, donde la inmolación de una virgen es un escándalo inefable. Para resolver esta contradicción, el poeta atenúa, neutraliza o invierte todos los rasgos

²⁴⁴ El objeto de intercambio también puede serlo con un varón o con sus manes -Polixena en *Hécuba* de Eurípides-, lo que no altera sino que patentiza todavía más su lugar en la estructura del imaginario patriarcal.

humanos y femeninos de la víctima. Sin embargo, por un mecanismo de compensación -y como otra manera de anular la contradicción entre imaginario y realidad-, Ifigenia “vuelve a ser una mujer” en la muerte, y recupera, al menos simbólicamente, la función social que corresponde a las mujeres.

En efecto, la princesa ha sido ofrecida como προτέλεια -sacrificio propiciatorio previo a una consumación- ναῶν, “de las naves”. Y los προτέλεια no son otra cosa que los sacrificios previos a la ceremonia ritual del matrimonio. Por supuesto, se trata de un matrimonio donde el esposo de la víctima es θάνατος, y su padre, en lugar de entregarla en manos del novio -Aquiles-, la deja bajo el filo del cuchillo. Pero la παρθένος deja de ser παρθένος, y la SANGRE DEL DEGÜELLO -recordemos los CHORROS DE SANGRE mentados por el poeta- metaforiza la SANGRE DE LA DESFLORACIÓN²⁴⁵. La femineidad virtual, potencial, que mencionábamos al comienzo, ha alcanzado su τέλος, SU CUMPLIMIENTO simbólico. Ifigenia entonces, al *convertirse en comida*, recibe como compensación una *muerte de mujer*.

AHORA BIEN, LA MUERTE DE IFIGENIA SÓLO PROVOCA UN EFECTO PATÉTICO, UN PATETISMO EXTREMO Y SUBLIME, PERO SIN CONSECUENCIAS.

Así es: la muerte de Ifigenia, salvo tres menciones en boca de Clitemnestra al final de *Ag* (1432, 1525, 1555) desaparece en el resto de la trilogía. A esos breves recuerdos de la reina, el Coro de Ancianos no responde. En *Ch*, la propia soberana la omite como circunstancia atenuante de su crimen. Cuando el Coro de Servidoras resume el drama de los Atridas al final de la pieza (1065-1076), se limita a mencionar tres “tormentas”: el asesinato de los hijos de Tiestes, el de Agamenón y el de Clitemnestra. Este borramiento de Ifigenia, ¿es una incoherencia del dramaturgo o una consecuencia estructural?

Creemos que se trata de una consecuencia estructural. Si el final de la trilogía consiste en la anulación de las fuerzas caóticas que conspiran contra el

²⁴⁵ La garganta y el cuello femeninos están investidos, en la cultura griega -y no sólo en ella- de fuertes connotaciones sexuales.

desenvolvimiento exitoso de la *polis* -la civilización- corporizadas en el carácter mortífero de las Erinias, el sacrificio de Ifigenia, que es un crimen de sangre, debe ser silenciado para preservar este nuevo equilibrio alcanzado por las potencias antagónicas, equilibrio inestable que los ciudadanos tienen la misión de preservar. Y esta preservación queda en manos de Orestes, el varón que ha llegado al CONOCIMIENTO a través del SUFRIMIENTO ILUMINADOR (τῷ πάθει μάθος, *Ag* 177), un nuevo δόμων ἄγαλμα, que restringe la figura de Ifigenia a la condición de παρθένος εὐκλεής, “*doncella de bella fama*”.

2.5.9.2 Ἄνδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la demonización del sujeto mujer

En el caso de **Clitemnestra**, el proceso semántico de descalificación del sujeto mujer es arrasador. Su figura está pintada, adrede, con rasgos tan atemorizantes que su borramiento del ámbito de la valoración positiva del imaginario debe producirse de manera contundente. Con este objetivo, la enunciación poética se vale de dos procedimientos semánticos: la MASCULINIZACIÓN y la DEMONIZACIÓN.

La MASCULINIZACIÓN de Clitemnestra ha sido un objeto de análisis privilegiado en los estudios de género aplicados a la antigüedad clásica, y nosotros no hemos sido la excepción²⁴⁶. Puesto que dicho proceso semántico no se realiza de manera privilegiada por medio del sistema de imagería, no lo trataremos aquí. Digamos simplemente que la MASCULINIZACIÓN es la consecuencia del deseo de ocupar el lugar del varón en el ejercicio de poder. Para llevar adelante ese deseo, la heroína declina todas las características que el imaginario marca como propias del género y las simula conscientemente para lograr sus fines. Se convierte, por tanto, en un SUJETO MUJER MASCULINO, en una ἄνδρόβουλος γυνή, tal como la denomina el Vigía al comienzo de la trilogía (*Ag* 11), para que no queden dudas al espectador

²⁴⁶ CRESPO (2000: 67-95).

de que el objetivo del poeta es construirla como tal. Este deseo, su concreción y funestos resultados conducen al personaje a su destrucción.

Pero esto no es más que un aspecto del mensaje que Esquilo quiere transmitir. El segundo aspecto es la construcción de *otra Clitemnestra*, que se muestra y se vela paralelamente a la ἀνδρόβουλος γυνή. Es la δύσθεος γυνή, la mujer que está FUERA DEL SISTEMA DE RELACIONES HOMBRE/DIVINIDAD, la verdadera amenaza que se yergue contra el orden patriarcal. Esta *otra Clitemnestra* aparece cuando se completa el paulatino proceso de deposición de los rasgos propios de la condición humana, que analizaremos a continuación²⁴⁷.

El objetivo de Esquilo es describir las nefastas consecuencias que supondría para el bienestar de la *polis* el resurgimiento o la tolerancia de expresiones correspondientes al viejo orden, el modo de organización clánico y aristocrático y la inexistencia de la justicia como institución pública, todo ello simbolizado por las antiguas divinidades ctónicas, irracionales, caóticas, aferradas a la carne y a la sangre y, por supuesto, mayoritariamente femeninas. Es por esto que la figura misma de la reina es utilizada por el poeta para simbolizar esta condición amenazante y mortífera de lo femenino, cuando no ha sido "domesticado" por la organización patriarcal. Esta construcción de la *segunda Clitemnestra* se logra acudiendo simultáneamente a aspectos específicos del MITO y del IMAGINARIO COLECTIVO como reducciones simbólicas. A estos aspectos específicos acude como fuente de sus imágenes, mayoritariamente verbales, pero también *mostradas escénicamente*.

Desde el punto de vista del MITO, y de acuerdo con el análisis realizado por RABINOWITZ²⁴⁸, Esquilo superpone al mito de los Atridas dos relatos míticos concéntricos: el mito cosmogónico del ordenamiento del caos y una de sus representaciones más habituales: la lucha de un *dios o héroe* –varón- contra el *dragón* –mujer o de características femeninas-, que se concretan en este caso en *Apolo/Orestes* y su triunfo final sobre *Pitón/Clitemnestra*. De este modo, Clitemnestra es asimilada a la amenaza del caos primigenio, asimilación que se verifica a través

²⁴⁷ Cf. CRESPO (2000: 95-108).

de un lento proceso de identificación entre la reina y las Erinias, que se despliega a lo largo de la trilogía.

Paralelamente, Esquilo lleva a cabo una segunda asimilación, apelando esta vez a algunos aspectos puntuales de la representación que de la mujer y lo femenino hace el IMAGINARIO de la sociedad patriarcal²⁴⁹: *la mujer como materia húmeda, líquida, informe, asociada con el desborde, la impureza, la naturaleza salvaje y, por lo tanto, la carencia de límite y de autocontrol*. Veamos cómo se realizan ambos procesos.

En su relación con la divinidad, los dioses y las diosas ctónicas son prácticamente las únicas invocadas²⁵⁰ por la reina como aliadas de su venganza²⁵¹: **Zeus** subterráneo (*Ag* 1386-1387), **Dike** (en su valor de "Venganza") (*Ag* 1432), **Ate** (*Ag* 1433), **Maldición** (*Ch* 692) y **Erinias** (*Ag* 59, 463, 645, 749, 992, 1119, 1190, 1433, 1580; *Ch* 283, 402, 577, 651; *Eu* 331, 344, 512, 950), con diversos grados de metaforización; esto se contrapone a la invocación a los dioses uranios que aparecen en el discurso de los personajes masculinos o de los personajes femeninos subordinados al orden patriarcal: **Apolo** (*Ag* 509, 513, 1080, 1085, 1257; *Ch* 1057; *Eu* 85, 610, 744, 758), **Atenea** (*Eu* 288, 754, 758) y, sobre todo, **Zeus** (*Ag* 160, 355, 509, 973; *Ch* 18, 246, 382, 409, 784, 788, 791, 855). Este es un primer grado de identificación con el conjunto de divinidades que representan el caos.

En un segundo nivel, Clitemnestra es metaforizada a lo largo de la trilogía a través de un conjunto de animales y monstruos femeninos. Algunos de ellos se relacionan con el ámbito subterráneo, ctónico: PERRA²⁵², VACA²⁵³, CUERVO²⁵⁴,

²⁴⁸ Cf. RABINOWITZ (1981) y también ZEITLIN (1984).

²⁴⁹ Véanse las remarcables precisiones de GOULD (1980) y CARSON (1990).

²⁵⁰ Sólo consignamos las menciones de los dioses en invocaciones o en contextos que implican una relación directa con el personaje.

²⁵¹ Cuando invoca a los olímpicos, Clitemnestra lo hace siempre con advocaciones específicas que contribuyan a justificar sus acciones, y muchas veces —desde el punto de vista religioso— el resultado es sacrílego. Por ejemplo, al dirigirse a Ζεὺς τέλειος (*Ag* 973), lo que pide la Tindárida es el cumplimiento de su súplica, pero la súplica consiste en que su venganza se lleve a cabo con éxito.

²⁵² *Ag* 607: δωμάτων κύνα, ἐσθλὴν ἐκείνω..., *Ag* 1228: οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα, μισητῆς κυνός; *Ch* 924: ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας; *Ch* 1054: σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες. La insistencia sobre el semema *perra* tiene el objetivo de realzar la identificación

ARAÑA²⁵⁵, LEONA²⁵⁶; otros, y esto es lo significativo, son representaciones alternativas de la figura del *dragón*, figuras directamente relacionadas con las *aguas informes y primordiales* (lo que nos lleva a la *condición húmeda de lo femenino* recalcada por el imaginario): ANFISBENA²⁵⁷, ESCILA²⁵⁸, MADRE DE HADES²⁵⁹, MURENA²⁶⁰, VÍBORA²⁶¹. La única vez que aparece el lexema δράκων es en número dual para referirse como unidad a la reina y su amante Egisto²⁶². Todas estas atribuciones aparecen luego de la concreción del asesinato de Agamenón. Así como antes del crimen el poeta trabaja especialmente el carácter de la reina como *mujer de*

Clitemnestra = Erinias. La *perra* es un animal claramente ctónico, acompañante habitual de la diosa Hécate.

²⁵³ Ag 1125-1126: ἄ ἄ, ἰδοῦ, ἰδοῦ ἄπεχε τῆς βοῦς τὸν ταῦρον. La *vaca*, aunque relacionada con las divinidades ctónicas, no tiene por sí misma connotaciones negativas. Su mención aquí tiene el objeto de acentuar el contraste con el *toro*, animal solar y masculino por antonomasia, que metafORIZA a Agamenón.

²⁵⁴ Ag 1472-1473: ἐπὶ δὲ σώματος δίκων [μοι] κόρακος ἐχθροῦ σταθεῖς. Además de su relación con la muerte, el *cuervo* es un ave *relacionada negativamente tanto con Apolo* (que lo castiga trocando su plumaje blanco en negro) *como con Atenea* (que lo reemplaza por la lechuza).

²⁵⁵ Ag 1516: κείσαι δ ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῶδ'. A más de su relación con la trampa (la tela = la red = la túnica de baño que obstaculiza a Agamenón), la *araña* es enemiga de Atenea, y simboliza la perversión de la actividad femenina por excelencia, el tejido.

²⁵⁶ Ag 1528: αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμημένη λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ. El *león* es el animal solar por excelencia. La *leona* no es su contrapartida ctónica, sino que, en este contexto, representa la usurpación de los rasgos masculinos por parte de una mujer.

²⁵⁷ Ag 1232-1233: τί νιν καλοῦσα δυσφιλὲς δάκος τύχοιμι ἄν; ἀμφίσβαιναν, ἦ Σκύλλαν τινά. La *anfisbena* es un monstruo marino: una enorme serpiente con dos cabezas, la segunda en lugar de la cola, lo que confirma su etimología.

²⁵⁸ *Idem* nota anterior. *Escila* no es sólo un monstruo marino, sino una mujer de cuya ingle surgen seis perros furiosos. La relación con el ámbito subterráneo es, en este caso, doble: 1) su nombre significa "la cachorra"; 2) ella misma no es dragona o serpiente, pero es considerada por lo mitógrafos hija de *Tifeo* y *Equidna*, y ambos seres fabulosos poseen rasgos ofídicos.

²⁵⁹ Ag. 1235. La interpretación del epíteto es controvertida. Véase la discusión en FRAENKEL (1950: III 569-572) y en RABINOWITZ (1981: 166-167). Siguiendo nuestra línea interpretativa, coincidimos con la postura de RABINOWITZ, según la cual el epíteto debe interpretarse como "*madre de muerte*", lo que apuntaría a recalcar la ambigüedad de la Madre Tierra, la diosa que da vida y a la vez destruye, con la que Clitemnestra está identificada. *Vide infra*.

²⁶⁰ Ch 994: μύραινά γ εἶτ' ἔχιδν' ἔφου. La *murena* es una serpiente marina.

²⁶¹ Ch 248-249, 994. Aquí, la relación de Clitemnestra con las criaturas de las regiones inferiores es explícita y manifiesta: ἔχιδνα no es sólo uno de los lexemas que significan *víbora*, sino otro de los seres fabulosos relacionados con las aguas primordiales. En efecto, *Equidna* es un ser mitad mujer mitad serpiente, hija de Ponto y Gea.

²⁶² Ch 1047. La asimilación de Egisto a la serpiente es coherente con su posición "femenina" en la trilogía.

voluntad varonil y pone en escena todos los atributos que desencadenan su MASCULINIZACIÓN, luego de la muerte del varón la mujer comienza a revelar su NATURALEZA MONSTRUOSA.

Este proceso culmina en *Ch*, en dos instancias. En la primera, la reina es descrita *ella misma como diosa ctónica*, al ser asimilada implícitamente a la GORGONA²⁶³, una de las versiones específicas del dragón femenino primordial. En la segunda, Clitemnestra es explícitamente representada como diosa ctónica: se trata de la imponente aparición en escena de la asesina mostrando el pecho²⁶⁴, a semejanza de las representaciones mediterráneas de la Gran Madre. El carácter *inquietante, siniestro*²⁶⁵ –cercano y extraño, amado y terrorífico al mismo tiempo– que posee la imagen de la diosa Tierra²⁶⁶, paraliza por un momento la determinación de Orestes:

Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

Pílates, ¿qué debo hacer? ¿Debo sentir pudor de matar a mi madre? (*Ch* 899)²⁶⁷

El sentido del respeto reverencial (αἰδώς) ante la imagen materna con el pecho descubierto se funde, en un segundo nivel, con la parálisis que provoca el pezón-ojo, que remite a la identificación con Medusa que el coro anticipara en el Estásimo inmediatamente anterior a la esticomitía. En este segundo nivel de interpretación, la intervención de Pílates mentando a Apolo (el vencedor de la serpiente) cumple la función de conjuro apotropaico.

²⁶³ *Ch* 831-837. Las Gorgonas –y especialmente Medusa, la única de ellas que era mortal– eran monstruos femeninos de cabellera de serpientes, *hijas de divinidades marinas* (Forcis y Ceo). Atenea es enemiga de Medusa, y utiliza su cabeza degollada por Perseo como ἀποτρόπαιον colocado en el medio de su escudo. El texto presenta dificultades de lectura y de interpretación, por tratarse de una *constructio praegnans*. Su sentido global es la identificación entre la valentía de Perseo/Orestes, que traerá sangrienta destrucción a “*la Gorgona que está dentro*”/Clitemnestra. Cf. WEST (1990b: 256-257). Por supuesto, la imagen termina por fundirse con su referente, y al final de la pieza Orestes describe a las Erinias como Gorgonas (*Ch* 1048-1050).

²⁶⁴ Debemos imaginar cuánto más simbólico aun era el acto, ya que se trataba de un dispositivo que el actor –VARÓN– entresacaba de sus vestiduras.

²⁶⁵ Tomamos el concepto de *unheimlich* de la teoría freudiana.

²⁶⁶ Cf. DEFOREST (1993). Seguimos su lectura del pezón como ojo malvado en el párrafo siguiente.

Pero la prueba de la asimilación de Clitemnestra a la Erinia es su breve pero terrible aparición en *Eu* (94-139), donde se devela explícitamente la asunción progresiva de la reina de los atributos del monstruo femenino representante del caos. En el Episodio I ella se erige, ya desde su condición de *Sombra en el Hades*, en conductora que acicatea al batallón de las diosas infernales, como si fuera ahora la Erinia por antonomasia. Allí se devela también uno de los epítetos aplicados por Casandra, *madre de Hades* (*Eu* 94): Clitemnestra ordena perseguir a su propio hijo, revelando con crudeza el aspecto destructor de la Madre subterránea. Esta escena funciona, al igual que la mencionada anteriormente –la madre desnudando el pecho– como una mostración en escena de máximo sentido simbólico, donde la referencia es un universo ideológico conceptual y político.

Este proceso de identificación, aunque metafórico, es más o menos explícito. Per resulta central señalar las connotaciones implícitas del uso de la imagería que, como siempre en Esquilo, suministra datos fundamentales para la interpretación global de su teatro. En efecto, a lo largo de la trilogía, y en forma paralela a la metamorfosis de Clitemnestra, se despliega una ALUSIÓN SISTEMÁTICA AL MOTIVO DEL ELEMENTO LÍQUIDO Y SU DESBORDE COMO IMAGEN CENTRAL DE LO FEMENINO. Como ya señalamos, la humedad característica de lo femenino es el centro de un campo semántico que incluye lo *hinchado* (lo exagerado), la *mancha*, la *contaminación* o *impureza* (lo mezclado, lo híbrido), lo *líquido* (la materia sin forma), lo *podrido* o *purulento* (lo atravesado por el tiempo)²⁶⁸. A todo ello se contrapone el haz semántico que incluye lo *seco* – a veces unido a lo caliente–, la *forma*, la *pureza*, lo *simple*, lo *limitado*, *acotado* o *controlado*: LO MASCULINO.

En la primera parte de *Ag*, antes del asesinato, estas menciones involucran el sacrificio de Ifigenia (*Ag* 209-210, 215, 239), las opiniones sobre la condición femenina en general que pronuncia el Coro (*Ag* 592-593) y al Coro mismo o a otros personajes en tanto que *feminizados* (*Ag* 179-180, 270). En el punto culminante de

²⁶⁷ La causa de la vacilación de Orestes no es el discurso de Clitemnestra. Lo que en verdad lo paraliza, por un momento, es su imagen.

²⁶⁸ Véanse al respecto las hipótesis desarrolladas por HÉRITIER (1996).

esta primera parte, el discurso mentiroso de la reina, se verifica, por el contrario, su identificación con lo seco y caliente, cualidades propias de lo masculino (por ej., *Ag* 968-969), lo que contribuye a su caracterización como ἀνδρόβουλος γυνή.

ἔμοιγε μὲν δὴ κλαυμάτων ἐπίσσυτοι
πηγαὶ κατεσβήκασιν, οὐδ' ἐνι σταγῶν.
ἐν ὀφθαλμοῖσι δ' ὄμμασιν βλάβας ἔχω
τὰς ἀμφὶ σοι κλαίουσα λαμπτηρουχίας
ἀτημελήτους αἰέν.

Ya se han secado las torrentosas fuentes
de mis lágrimas, y no queda una gota.
Y sobre mis ojos tardíos para el sueño
soporto heridas por llorar a causa de ti
la observación de las antorchas,
nunca percibidas... (*Ag* 887-891)

La “sequedad” de Clitemnestra ya había sido anticipada en la mención de su timidez agostada, consumida²⁶⁹. En este caso, lo que se ha consumido es un aspecto del αἰδώς, el PUDOR, la virtud central que el imaginario otorga a la condición femenina, y que consiste, en uno de sus aspectos -que es el que aquí cuenta- en la capacidad de amortiguar u ocultar el desborde esencial que caracteriza al género.

Luego de este discurso, los acontecimientos se precipitan. Agamenón ha sido comorado con el fluir acotado de una fuente:

ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγᾶιον ῥέος.
fuente que mana para el caminante sediento... (*Ag* 901)²⁷⁰

lo que se contrapone con las *enigmáticas* palabras de Clitemnestra luego de haber vencido a su esposo en el *agón* de los tapices de púrpura:

ἔστιν θάλασσα-τίς δέ νιν κατασβέσει; -
Hay un mar, -¿y quien podrá agotarlo? (*Ag* 958)

En este nivel de lectura, ella misma es el mar inagotable, ilimitado, que provoca el hundimiento de aquellos que se atreven a desafiarlo²⁷¹. De aquí en más,

²⁶⁹ Cf. *Ag* 857-858.

²⁷⁰ El flujo medido, propio de lo masculino, continúa semánticamente las ideas de *firmeza*, *contención* y *seguridad* que se desprenden de las metaforizaciones previas del sujeto varón (896-899).

el Coro retoma y acrecienta su angustia, lo que se vuelca en el plano metafórico con la remisión del temor al elemento líquido y, por tanto, a la *feminización*²⁷², a lo que se une la referencia a la mansión de los Atridas que SE HUNDE COMO UN BARCO²⁷³.

En la sección final de *Ag*, el motivo del LÍQUIDO QUE SE DERRAMA se materializa una y otra vez en la imagen de la SANGRE DERRAMADA del rey en el momento del asesinato, que responde estructuralmente a los CHORROS DE SANGRE producto del degüello de Ifigenia. De este modo, el varón por excelencia queda identificado en la muerte (como *contrapasso* por ser el responsable de la muerte de su hija) con una VÍCTIMA SACRIFICIAL –la víctima de un sacrificio pervertido– y, en consecuencia, ofrece una imagen de máxima feminización²⁷⁴:

οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών,
 κάκφυσιῶν βξειῖαν αἵματος σφαγῆν
 βάλλει μ' ἑρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου.
 Así, al caer, exhala su ánimo vital,
 y al espirar la veloz sangre de su herida
 me arroja la tenebrosa llovizna de su rocío purpúreo... (*Ag* 1388-1390)

Esta cita, tomada del relato de la propia Clitemnestra, ha sido anticipada en diversas oportunidades, tanto por el Coro (*Ag* 1018-1021, 1351) cuanto por Casandra (*Ag* 1092, 1128, 1188-1190, 1309), y el Coro será el encargado de reforzarla una y otra vez hasta el final de la pieza (*Ag* 1476-1480, 1509-1510, 1533-1534).

²⁷¹ Véase, como prolepsis, el relato del Heraldosobre el naufragio de la flota (648-673). En el plano simbólico, es una anticipación de la destrucción de LO MASCULINO a manos de LO FEMENINO que se verificará en el palacio de los Atridas. Préstese atención, especialmente, a la ironía de haber escapado del *Hades marino* (667) para caer en la red de la *Madre de Hades* (1235).

²⁷² *Ag* 1027-1029 y más adelante 1121-1122.

²⁷³ *Ag* 1011-1013. Otra vez encontramos la imagen de la NAVE DEL ESTADO. En este caso, el hundimiento de la casa de los Atridas se halla semánticamente fundido con el hundimiento de la *polis*, que pasará a ser regida por una mujer.

²⁷⁴ Recordemos lo que señalamos en el caso de Ifigenia: la sangre del degüello equivale simbólicamente a la sangre derramada en la desfloración y/o a la sangre menstrual, por ser el cuello femenino una zona corporal altamente erotizada en el imaginario masculino. Cf. al respecto LORAU (1985). Esto acentúa el CARÁCTER PASIVO Y FEMINIZADO DE LA VÍCTIMA, Agamenón.

El proceso semántico de identificación de *lo femenino* con *la incontinencia* y *la falta de límite* se ha concentrado en las víctimas de la ἀνδρόβουλος γυνή²⁷⁵. Pero como anticipo de la revelación de la verdadera esencia de la Tindárida –lo femenino al desnudo en su aspecto negativo–, que se verificará en *Ch* y *Eu*, el Coro la menciona como *bebedora de veneno*²⁷⁶ y *con los ojos inyectados en sangre*²⁷⁷, lo que revela su identificación con la diosa serpiente y como polución²⁷⁸ (lo que remite al submotivo de la MANCHA)²⁷⁹. La ASUNCIÓN DE LOS RASGOS MASCULINOS ha fracasado, y lo que se hará manifiesto es –también en la estructura simbólica– la revelación de Clitemnestra como HEMBRA MONSTRUOSA NO HUMANA: la concreción de todo lo negativo que el imaginario coloca en la mujer, quitándole todos los rasgos que suavizan esta imagen: la *humanidad*, la *maternidad*, la *ternura*, el *pudor*²⁸⁰.

²⁷⁵ En *Ch* la víctima por excelencia es Electra, y a ella se traslada la imaginería analizada. Véase, por ejemplo, 183-187 y 448-449.

²⁷⁶ *Ag* 1408-1409.

²⁷⁷ Cf. *Ag* 1428. Una de las características más repulsivas de las Erinias consiste precisamente en que “de sus ojos gotea un flujo repugnante”, *Ch* 1058.

²⁷⁸ Cf. *Ag* 1644-1646.

²⁷⁹ En *Ch*, el motivo del LÍQUIDO QUE SE DESBORDA como metáfora de lo femenino se especializa en el DESBORDE ERÓTICO DE LAS MUJERES DEL MITO. Aquí vemos el típico mecanismo esquileo del *illustrans* que se va aplicando, simultánea o sucesivamente, a diferentes *illustranda*. En *Ch* la incontinencia erótica equivale, en el imaginario, a los flujos cuya salida la mujer no puede dominar. El centro de esta imaginería se encuentra en el Estásimo I, donde aparece la expresión θηλυκρατής ἀπέρωπος ἔρωσ (600), “el deseo amoroso que no es deseo amoroso que domina a la hembra”. Este deseo desnaturalizado, excedido, desbordado, domina a las mujeres: es algo que ellas “no pueden evitar”, como la emisión de flujos menstruales Cf. HÉRITIER (1996).

²⁸⁰ Véase, por ejemplo, la plegaria de Electra en *Ch* 140-141. La mujer *casta* y *piadosa* que Electra desea ser se complementa con la descripción del varón que el *genos* y la *polis* necesitan, que será descrito por el Coro en 160-163. Este varón *valiente*, *guerrero* y *liberador de su patria* es Orestes, y su descripción corresponde estructuralmente a la descripción mentirosa de varón ideal realizada por Clitemnestra en su discurso de bienvenida de *Ag* 855-903.